

Relatório de Estágio na Companhia João Garcia

Miguel

O Voyeur Activo na Observação

Relatório

de Estágio de Mestrado em Artes Cénicas

(Revisão após defesa pública)

Orientador: João Garcia Miguel

Co-Orientador: João Constâncio

Abril de 2018

Laura Morais da Silva

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizado sob a orientação científica do Doutor João Garcia Miguel e co-orientação do Doutor João Constâncio.

Aos meus progenitores.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar o meu agradecimento aos meus pais, Maria João Silva e Abel Silva, por serem os seres humanos mais excepcionais que tenho na vida e o exemplo do amor incondicional.

Agradecer ao João Garcia Miguel por este momento que partilhámos, pela paciência, compreensão do tempo e espaço de cada um e por me ter dado abanões.

À Sara Ribeiro por todo o apoio, disponibilidade, paciência, acompanhamento, humildade e ter-me permitido vê-la criar algo tão belo passo a passo.

Ao David Pereira Bastos pela simpatia, pelas boleias, pelos esclarecimentos, pela humildade em deixar-me partilhar o seu processo de trabalho.

Ao Mário Laginha pela música.

A toda a equipa da Companhia João Garcia Miguel.

Ao professor João Constâncio pela gentileza em aceitar, ainda que com pouco tempo, acompanhar um pouco deste meu processo.

À Ana Lopes, Eugénia Dias e Mário Lopes pelo apoio, pela preocupação, alimentação e ajudar na mudança de ares para ajudar à escrita.

Ao José Sotero pelas horas em esplanadas e cafés a apoiarmo-nos mutuamente na escrita.

À procrastinação e à arte do *dolce far niente*.

Relatório de Estágio na Companhia João Garcia Miguel

O Voyeur Activo na Observação

PALAVRAS-CHAVE: Companhia de Teatro; João Garcia Miguel; Sara Ribeiro; David Pereira Bastos; Mário Laginha; Francisco Luís Parreira; Performance; Teatro; Medeia; Teatro Ibérico; Amor; Ciúme.

RESUMO

O Voyeur Activo na Observação, é um relatório de estágio que assenta sobre um momento específico do trabalho da Companhia João Garcia Miguel e assinala a conclusão do Mestrado em Artes Cénicas, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. O estágio decorreu no período que corresponde ao primeiro semestre do ano lectivo de 2017/2018 e tratou-se de um acompanhamento, enquanto observadora, dos processos realizados nesse intervalo de tempo pela companhia.

O relatório foca-se em cada um dos processos acompanhados em relação comigo, enquanto observadora activa e estudiosa, de forma a pensar o meu papel enquanto actriz e criadora. Além de fazer referência à metodologia, atento nas questões teóricas que me têm vindo a acompanhar no meu percurso artístico e que confluíram agora com a temática levantada pelo espectáculo *“Medeia”*, texto de Francisco Parreira.

Internship Report At Companhia João Garcia Miguel

The Active Voyeur in Observation

KEY WORDS: Theatre Company; João Garcia Miguel; Sara Ribeiro; David Pereira Bastos; Mário Laginha; Francisco Luís Parreira; Performance; Theatre; Medeia; Teatro Ibérico; Love; Jealousy.

ABSTRACT

“The Active Voyeur in Observation” is a internship report based on a specific moment of the work of the João Garcia Miguel Company and marks the conclusion of the Masters Degree in Performing Arts from the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. The internship took place during the period that corresponds to the first semester of the 2017/2018 academic year, and it was a follow-up as an observer of the processes carried out during that time by the company.

The report focuses on each of the processes followed in relation to me, as an active and studious observer, so as to think of my role as an actress and creator. In addition to making reference to the methodology, attentive to the theoretical issues that have been accompanying me in my artistic career and which have now come together with the theme raised by the show *“Medeia”*, text by Francisco Parreira.

ÍNDICE

Introdução	1
A Companhia João Garcia Miguel – Breve Histórico	4
O Teatro Ibérico	5
O Estágio.....	6
Baile do Engate.....	6
Edição (21/10/2017)	6
Edição (11/11/2017)	7
A Minha Intervenção no Baile do Engate.....	8
Laboratório De Criação Corpo E Inconsciente Com Sara Ribeiro	9
Medeia	13
Metodologia – O Nada Aparente	14
O Eu-Eu - Registos	17
Cenografia – A Edificação de um Ambiente	19
Textosubtexto	20
Deslocamento Enquanto Processo Criativo	23
Implicações Teóricas	25
Conclusão.....	28
Bibliografia	29
Webgrafia	30
Anexos.....	31

O presente relatório não foi escrito segundo o acordo ortográfico em vigor.

INTRODUÇÃO

Fala-se em instituições e entidades, em percursos artísticos específicos que nos aliciam como público, espectador e, neste caso, investigador a fazer com que a nossa escolha e orientação para local de estágio se incline nesta óptica de selecção.

No caso específico da Companhia João Garcia Miguel, mais do que uma identificação artística ou estética, parti de uma relação pessoal que, na maneira como entendo o trabalho criativo, é indissociável do mesmo – a minha maior obra de arte será a minha vida.

O primeiro encontro deu-se, na verdade, em 2015 ao realizar um dos módulos do workshop “O Corpo Criador” no Fórum Dança, orientado por João Garcia Miguel, enquanto deambulavam com o seu trabalho por Lisboa, antes de se sediarem no Teatro Ibérico.

O factor desconhecido e impulsividade, pela sugestão apenas de um nome e pela acessibilidade financeira do workshop, aliciaram-me a participar. O que mais me admirou durante esses curtos dias foi o carácter observador do João e pensar como é que o factor social se inseria no tipo de trabalho desenvolvido, uma vez que durante os períodos de pausa, as discussões directamente relacionadas, ou não, com os momentos vividos em experiência laboratorial, contribuíam para a formação daquela massa conjunta tão frágil à partida, pela condicionante - tempo.

Aquando do reencontro nas aulas de Espaços Performativos era notável a permanência de características daquele primeiro momento, mas também do caminho que aquela mente, como o próprio João descreve, “...exaltada”, tinha feito ao longo dos anos que passaram e que nos fizeram voltar a partilhar momentos, com uma nova massa conjunta.

Quando partimos para a abordagem de um determinado tipo de trabalho, carregamos uma série de preconceitos, não no sentido pejorativo do termo, connosco. Ideias preconcebidas, pelo que fomos ouvindo, vendo e lendo, além da nossa própria experiência, que, ao mesmo tempo que tenta ser transversal, é sempre única e irrepetível.

Como actriz considerava o trabalho do João e desta instituição, uma delas, que foi criando ao longo dos anos, como uma estrutura que teoricamente e

metodologicamente desenvolvia o seu trabalho a partir de uma forte componente física, de exaustão do intérprete, esforço para alcançar estados, um esvaziamento, anulamento de referências e recorrências para culminar num resultado. Quando falo de fisicalidade refiro-me ao corpo como um todo, não distinguindo trabalho vocal, do corporal e mental. E tanto no módulo do laboratório, como, mais recentemente, nas aulas de Espaços Performativos, fui-me apercebendo que esta não é uma premissa directa no trabalho, mas consequência das circunstâncias circundantes. Concretizando, o João como pedagogo, ou a Companhia João Garcia Miguel como instituição, com um trabalho constante, faz-se servir das relações com indivíduos, espaços e tempo e estas três componentes, tão acessíveis, uma matéria-prima tão bruta inesgotável e inconstante, é que permitem a construção do tipo de trabalhos que temos vindo a habituar-nos a assistir.

Nas aulas de Espaços Performativos, senti uma forte conexão com as ideias que o João trazia e pela forma como abordava as diversas temáticas associadas ao trabalho criativo e as pequenas performances que a turma desenvolvia nas aulas. Além de uma ligação muito forte com o conceito de amor enquanto estudo, o João descrevia a performance como estando próxima da experiência onírica, no sentido em que não conhece tempo, nem espaços, nem regras, é irrepetível. Esta maneira de pensar o trabalho criativo apraz-me, uma espécie de fábrica de sonhos recorrentes, ou não, que comunicam e se relacionam com o mundo. Caminho na vida à procura da minha individualidade, de me conhecer melhor, enquanto pessoa e criadora, ser uno e a experiência artística tem-me vindo a proporcionar o traçar desse caminho. Poderia ter optado por realizar um trabalho a título individual ou estagiar como actriz numa companhia, mas senti o apelo da observação e aprendizagem de um processo de criação. Tenho vindo a desenvolver as minhas criações, trabalhando com outros actores em colectivo e, ao mesmo tempo que se sente uma liberdade e o mote para a criação é a vontade – factor tão volátil – aprecio perceber como instituições e criadores com um trabalho constante e perdurável ao longo dos anos, noutros contextos e paradigmas, têm vindo a estabelecer o que se chama uma linguagem ou uma estética associada ao seu trabalho. A escolha recaiu sobre a Companhia João Garcia Miguel, pelo encontro com o João e a sua forma de conceber a criação artística. E senti acima de tudo o apelo de observar, como Grotowski refere, de fazer uma observação activa, estar presente de forma a compreender como na prática o João aplicava os ideais e conceitos de criação

sobre os quais discutíamos nas aulas. Daí a escolha do título, do presente relatório, ter recaído na expressão preconizada por Jacques Rancière – voyeur activo. Trata-se portanto da procura de uma postura análoga à teoria de Grotowski do performer que se observa e do que Rancière procura num espectador emancipado. Um diálogo silencioso e participativo na medida em que é reflexivo e não indiferente. Um papel distante do que estou habituada a exercer enquanto actriz e criativa, um desafio.

O presente relatório deambula entre a mera exposição dos processos que observei durante o período de estágio - Outubro de 2017 a Fevereiro de 2018 – e o meu diálogo com os mesmos. Foco-me portanto nos projectos desenvolvidos neste intervalo de tempo – *O Baile Do Engate*, *o Laboratório de Criação Corpo e Inconsciente* e o espectáculo *Medeia*. Apresento um testemunho altamente pessoal, de reflexão activa e imediata relativamente ao que descrevo, de um olhar próprio do que eu era naqueles meses a observar o que outros eram naquele tempo.

Aconselho que a leitura do documento se faça acompanhar de uma leitura prévia de *Medeia* de Eurípides, do visionamento do espectáculo¹ e consulta do respectivo dossier², com o mesmo título, pela Companhia João Garcia Miguel.

É sempre para mim um privilégio e de uma humildade extrema ver uma casa abrir-se gentilmente para os estrangeiros, convidando-os a entrar, passar tempo, e deixar que saiam com a experiência, na memória do corpo, para se relacionar no mundo.

¹ *Medeia* Web – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hD6qFYDrU9A>. Acesso em: 24 de Março de 2018.

² Anexo V – Dossier do Espectáculo *Medeia*

A COMPANHIA JOÃO GARCIA MIGUEL – BREVE HISTÓRICO

A Companhia João Garcia Miguel é uma companhia de teatro dirigida, como o próprio nome indica por João Garcia Miguel e que conta com um currículo na área da performatividade, formação artística e propensão de partilha nos diversos âmbitos artísticos. Exerceu a sua actividade, tal qual nómada, em espaços físicos descentralizados, como é o caso do **Espaço a Coisa** em Torres Vedras, e centralizados na capital sendo o mais recente o Teatro Ibérico.

A Companhia João Garcia Miguel formaliza-se em 2008, mas o criador que lhe dá o nome já vinha a desenvolver trabalho no âmbito do trabalho performático desde os anos 80 criando outras estruturas durante esse período, nomeadamente o **Canibalismo Cósmico**, a **Galeria Zé dos Bois** e o **OLHO**. Vindo das artes plásticas, é interessante pensar esta necessidade de criar objectos tridimensionais a relacionarem-se no espaço e tempo, com vontades e individualidades próprias, quando assistimos a muitos criadores que têm traçado precisamente o caminho contrário até chegar a uma espécie de descaracterização e anulação do que se pode chamar uma vontade própria, facilmente confundível com livre arbítrio, individualidade, inibição/desinibição do intérprete.

O terceiro momento de encontro com esta instituição dá-se num terceiro espaço diferente, o Teatro Ibérico, uma casa recém mobilada que ainda não cheira a casa, mas que aos poucos e com o trabalho de uma equipa jovem e revigorante, caminha para a construção de momentos voláteis e efémeros, sem objectivo de estagnação, pois pela experiência da companhia a mutabilidade é uma amiga conhecida. Foi com muita disponibilidade e transparência que fui recebida enquanto estagiária, sendo-me permitido aceder a todos os processos que constituem a vida de um Companhia e a direcção e programação de uma casa com história, como é o Teatro Ibérico.

O TEATRO IBÉRICO

«Tudo começou em 1981, quando um grupo de jovens atores, à frente dos quais se encontrava Xosé Blanco Gil, decidiu fundar a Associação Teatro Ibérico. Um acordo com o então Fundo de Desenvolvimento da Mão-de-Obra, hoje intitulado Instituto do Emprego e Formação Profissional, permitiu à associação estabelecer as suas atividades na Igreja do Convento de Xabregas, em plena Rua de Xabregas, tendo o espaço começado a ser identificado unicamente como Teatro Ibérico, o que ainda hoje se mantém.

Nos últimos anos, fruto da carência de fundos, o Teatro Ibérico encontrava-se estagnado, pelo que tornou-se necessário recompor os órgãos sociais da Associação. Mais recentemente, Laureano Carreira acabou por tomar conta da Associação com um projeto ligado à música, óperas, teatro lírico, etc, pelas ótimas condições acústicas que o Teatro possui.

Em 2016, com a chegada da Companhia João Garcia Miguel a programação diversificou-se, o que permitiu cumprir um dos objetivos da Câmara Municipal e da Junta de Freguesia do Beato: “ter um grande teatro na Freguesia, com uma programação cultural regular”, afirmou João. A magnífica acústica e a arquitetura religiosa conferem ao espaço características únicas.»³

³ <http://www.teatroiberico.org/>

O ESTÁGIO

O estágio consistiu gentilmente numa participação enquanto observadora, em conjunto com mais dois colegas estagiários, dos diversos trabalhos que constituem o motor da Companhia João Garcia Miguel, com uma transparência e permissão para assistir a processos criativos, de formação e de trabalho burocrático nomeadamente a nível de produção e gestão logística do espaço, dos eventos e da equipa.

BAILE DO ENGATE⁴

EDIÇÃO - (21/10/2017)

O primeiro projecto que tive oportunidade de acompanhar foi a preparação e concretização do penúltimo Baile do Engate, levado a cabo pela Sara Ribeiro e Gil Dionísio que, com o grupo *Crew*, orientavam, faziam a programação e animação da noite. Este baile era, sem dúvida, o espelho da versatilidade e tentativa de proporcionar encontros e cruzamento de linguagem, culminando numa experiência quase catártica.

Desde a escolha do nome, altamente sugestivo e sonante, até à programação, o que se criava ao longo da noite era um híbrido que posso apenas comparar aos rituais feitos em Saturnália⁵, o período do deboche e da inversão. Quando as pessoas perguntavam qual o *dresscode* indicado, a Sara Ribeiro amavelmente respondia “...aquilo que sempre quiseram usar e nunca usaram.”.

O Baile do Engate consistia num formato de festa de longa duração (22h30-05h) em que, ao longo da noite, além de *djset's*, contávamos com performances variadas e concertos distribuídos pelo horário e pelo espaço do Teatro Ibérico, explorando dinâmicas espaciais e trabalhando sobre uma linha ténue e vertiginosa de um objecto artístico e uma festa de entretenimento. Não se tratava de um objecto facilmente categorizável ou enquadrável numa definição estanque, uma vez que o produto final era um híbrido entre a folia despropositada e descomprometida e o questionamento artístico dos limites num contexto e numa linguagem que confunde o espectador quanto ao seu espectro de acção e o que lhe é permitido ou não. Mais do que uma experiência para os criadores e participantes, tratava-se de uma experiência onírica em que se perdia a

⁴ ANEXO IV – Programação das duas edições

⁵ Festival da Antiga Roma em honra do deus Saturno.

noção de tempo pelo enebriamento, pelo êxtase provocado sensorialmente das mais variadas maneiras. Os espectadores tinham a sensação de poder escolher e conduzir livremente a sua noite e relação com os objectos de uma forma muito desprovida de expectativas. Concretamente, esta primeira edição a que assisti contava com duas performances em dois espaços diferentes, uma (*Drink and Draw Run*) de um jogo em que dois apresentadores encarnavam duas figuras estranhas que abrilhantavam um simples jogo de charadas em que, consoante o percurso do jogador, envolvia determinadas consequências. E uma segunda (**Body Fruits and Body Sugar**) que, semelhante à performance *Ritmo 0* de Marina Abramovic, colocava o intérprete em xeque, tendo este que estar imóvel numa mesa, nu, com comida sobre si enquanto as pessoas eram livres de petiscar ou simplesmente observar.

EDIÇÃO - (11/11/2017)

O fim de algo parece sempre tão importante, fundamental e vibrante como o início. Por duas vezes assisti à preparação do Baile do Engate, sendo um deles o último, por questões logísticas e de dificuldades financeiras que as estruturas no paradigma actual atravessam e que por vezes impossibilitam a continuidade de determinados projectos, tenham eles o efeito positivo e diferenciador no público alvo que lhes diz respeito, ou não. Foi com alguma descrença por parte dos espectadores que foi anunciado o último Baile do Engate e com uma sensação de dissabor que o mesmo foi preparado, ainda que com o mesmo brio que as edições anteriores, com um sentido de responsabilidade e pragmatismo. Contámos com performances na área do burlesco, participação da banda **Los Negros** (vocalista Sara Ribeiro), *Candidato Vieira Act* e com animação constante do grupo orientado por Sara Ribeiro e dj's set de *The Incredible Padrada BoyzGang* + *O Disco Balarico do Robalo*, culminando a festa numa aguardada luta de cor com tinta seca. É de ressaltar que, em ambas as edições que tive a oportunidade de acompanhar, a receptividade das propostas para programação era extremamente humilde e sem parâmetros que impossibilitassem o artista que fosse colaborar e expor o seu trabalho, dando espaço a todos os que desejassem participar. Penso esta, como sendo uma atitude de um carácter extremamente justo e humilde, e que reflecte os ideais da companhia e dos que a constituem enquanto indivíduos.

A MINHA INTERVENÇÃO NO BAILE DO ENGATE

Devido a esta abertura à participação, eu própria, em conjunto com os outros dois colegas de mestrado a estagiar na instituição, cheguei a pensar numa série de performances que se pudessem enquadrar no contexto da festividade. No entanto, por questões que envolviam o nível de dedicação que seria necessário para as desenvolver e diversas impossibilidades horárias pelo envolvimento noutros projectos extra-estágio, não chegámos a concretizar nenhuma das ideias. Ainda assim a nossa participação nas duas edições passou por um papel pragmático e no sentido de auxiliar a passagem de uns momentos para os outros e resguardar os performers. Como referi, sendo esta uma iniciativa em que os limites por vezes são confundíveis e o público tendo uma responsabilidade acrescida de seleccionar a sua interacção com as performances, servimos muitas vezes como auxiliares, no sentido de estabelecer limites para não comprometer a integridade física e emocional dos performers. Na primeira edição acompanhámos a performer que se arriscou a servir de base para um banquete sobre o seu corpo, controlando a intervenção do público.

Na segunda edição, delimitávamos as áreas de acesso ao público para que a circulação se mantivesse ágil para as mudanças de performers. Além disso contribuímos igualmente como “figuras desinibidoras” que acabam por abrir a pista de dança. É interessante pensar esta estratégia como “desinibidor” e aliciador para a intervenção e participação do público, que quando chega se sente ele próprio observado e acaba por se inibir, a ideia de já haver pessoas a dançar, performers, liberta o público que acaba de chegar.

LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO CORPO E INCONSCIENTE COM SARA RIBEIRO

Tive a oportunidade de acompanhar uma formação orientada por Sara Ribeiro, com um grupo de inscitos, que culminou numa apresentação aberta ao público do trabalho conseguido.

Em entrevista com Sara Ribeiro questionei-a sobre as questões que pretendia levantar na orientação das suas formações e a sua resposta foi “(...) desorientar.”, ainda que considerando não estar num patamar da sua carreira em que se sinta capaz de trabalhar como pedagoga no sentido de transmitir ensinamentos, é com muita humildade que orienta, ou desorienta, os formandos.

Como dito em conversa, a atriz/criadora/cantora sente que, muitas vezes, as expectativas por parte dos formandos, passam pela tentativa de reproduzirem o que a própria Sara Ribeiro tem vindo a demonstrar em cena. Mas sendo a intuição uma característica fulcral no trabalho da companhia, este pressuposto torna-se contraproducente e o trabalho da Sara passa por uma limpeza, mais que construir sobre individualidades, trata-se de subtrair e procurar no âmago de cada indivíduo que está abandonado dentro de um colectivo, num espaço vazio.

O trabalho físico era uma prioridade, uma série de exercícios que conduziam o intérprete a um estado de exaustão a partir do qual trabalhariam um outro patamar, metafísico. Pensar o corpo como estando em movimento total, de uma forma constante durante um determinado intervalo de tempo. A par da corporeidade existia um texto, seleccionado pela Sara Ribeiro (*Comunidade* de Luiz Pacheco), a partir do qual, com uma série de improvisações conjuntas, os intérpretes deviam trabalhar, no sentido de procurar imagens que representassem momentos chave do subtexto. Sendo um trabalho com uma liberdade espacial e temporal muito grandes, com linhas guia muito específicas, as dificuldades que senti no grupo, como observadora, partiram muito do sentido de escuta. Houve uma facilidade em chegar às imagens acima referidas e aos momentos de solo que cada um tinha, todos com um pouco de texto, no entanto o trabalho de sequencialidade e de tempo revelaram-se difíceis. Penso que o que contribuiu para esta dificuldade, além de um número elevado de elementos do grupo com background, idades, nacionalidades díspares (componente incontrolável do trabalho artístico), a falta de assiduidade constante mostrou-se uma dificuldade, pois a escuta modifica-se, bem como o espaço e relações físicas consoante o número dos

participantes e quais se encontravam em cada ensaio. Eu própria, num dos dias que faltaram alguns participantes, tive oportunidade de experienciar um dia laboratorial sob a direcção da Sara. Substituí uma das formandas lendo o seu texto, mas como o trabalho não estava a ser pensado na dinâmica de construção de personagem, o resto da intervenção partia da minha individualidade. E tornou-se mais clara, a partir da experiência concreta ao invés de pura observação, que de facto o intérprete tem dificuldade, acima de tudo, de lidar com o vazio e com o desprovemento de redes seguras – de texto, marcação, relação com o outro colega, participação no colectivo, escuta. O que sucedia era surgirem diversas propostas nos preâmbulos de cada cena, que nos conduzissem de uma imagem previamente marcada e estanque para outra. A regra base do jogo é que funcionássemos como uma massa colectiva que se movimentava e actuava sempre a partir de um só foco, do mesmo foco. Era emergente a atenção e a coragem perante o vazio e a aceitação das mais variadas propostas, bem como a humildade de nos abandonarmos e às nossas ideias para seguir a maioria. Numa das sessões, mais próxima do ensaio aberto, foi notória a influência da componente público na óptica do artista, pois os formandos tinham o escrutínio alheio, ainda que salvaguardados pela componente laboratorial do projecto. Ainda assim, atenta a esta preocupação a Sara decidiu, como observadora externa, orientar a passagem de momentos, dando os timings para a sequência de momentos em momentos. A metáfora que posso utilizar, para tornar mais compreensível o momento que estou a expor, é a de um maestro com a orquestra, que segue uma partitura sob a orientação na condução dos andamentos e das dinâmicas, sendo ela uma nova componente com liberdade criativa e interpretativa. E de facto, experienciando este momento como público, fazia a diferença, pois considero que o factor temporal dentro e fora de cena reverbera de maneiras diferentes, havendo uma tendência a alongar quando estamos em cena, sem percebermos que, muitas vezes, para quem observa, o estímulo visual já esgotou. No entanto, considero que esta permissão não tem uma regra estanque e pode ser livremente controlável dependendo do objectivo a ser explorado. Concretizando, a duração de um momento pode ser manipulável pelo criador no sentido de provocar o espectador, ou encurtando a sequência, ou cena, ou partitura deixando o observador expectante, ansioso, sedento, arrisco-me a dizer, uma espécie de provocação; tentar com esta condicionante corresponder a uma expectativa grupal do que é suficiente ou satisfatório; ou ainda e pelo contrário prolongar a linha temporal provocando ou sentimentos

semelhantes ao que se sente com um momento curto, ou seja ansiedade, desespero, ou ainda aborrecimento mortal, esvaziamento, distracção premeditada do colectivo observador, para o abandonar aos seus próprios pensamentos, virtuosos ou não. No entanto, sendo o tempo um conceito relativo e subjectivo, ainda que seja manipulável para, desejavelmente, produzir determinado efeito, mantém sempre a sua característica intrínseca de desconhecido e incontrolável. A ideia deste exercício não era conferir uma estratégia grupal para a apresentação pública, mas antes que a memória do corpo do colectivo guardasse e compreendesse melhor a gestão temporal da sequência dos momentos. A nível de cenografia, existia igualmente um elemento muito simples, directamente relacionado com o texto – um colchão – “somos cinco numa cama” como relembra o texto de Luiz Pacheco, *Comunidade*. Mais uma componente associada ao trabalho performativo, com que as condicionantes tempo, número de performers, espaço, subtexto, imagens, estavam em relação. Este elemento ainda que enriquecesse o momento, não devia ser um subterfúgio ao qual os intérpretes deveriam recorrer sempre que se sentissem desamparados, mas por vezes era o que sucedia, no entanto houve propostas de trabalho com o objecto que se revelaram interessantes principalmente no sentido de trabalho do teatro de objectos – a descaracterização dos mesmos – o colchão tornado jangada, barco, simbolizando a união, remar num mesmo sentido; o colchão símbolo de fertilidade, de nascimento, aparecimento da novidade; o colchão ausente, como é que o desaparecimento do objecto reverbera nos intérpretes, o que provoca, confusão, ânsia, carência?

Pelo carácter extremamente físico do trabalho, existia também uma tendência para a violência, contra a qual se trabalhava no sentido de diversificar as relações entre corpos, pois acabava por se criar um carácter repetitivo das relações que carecia de nuances e variações que enriqueciam a performance. Como esforço de aliviar esta tendência, existia um momento chave de dança colectiva, a partir da dança individual, que culminava na troca de elementos de vestuário dos intérpretes. Além de uma imagem esta era uma regra deste jogo teatral, pois havia ainda a componente sonora do trabalho, com colaboração ao vivo de Gil Dionísio ao piano, que com uma determinada melodia convocava este momento, que se repetia ao longo da apresentação. O esquema de repetição pode funcionar também como elemento de relação com o público, no sentido em que o ajuda a reconhecer uma linguagem e participar na partitura de alguma forma, nem que seja pelo grau de sugestão de que é possível que vá acontecer algo que já

reconhecem e com o qual já se relacionaram antes e que traz uma sensação apaziguadora e de conforto.

Um momento que considero importante ressaltar é a apresentação pública, quando a obra, ainda que em processo contínuo, quer esta de carácter laboratorial, quer uma de carácter mais tradicional no que diz respeito à criação artística. Pois sendo este um trabalho de características constantemente mutáveis, torna-se sempre volátil e efémero. A preocupação que falei anteriormente, por parte dos intérpretes, relativamente à apresentação pública, foi notória na medida em que, quando o ritual de apresentação se celebra, existe uma solenidade qualquer que surge e uma modificação na participação. Foi adicionado o elemento iluminação, também ele executado de maneira livre e experimental por João Garcia Miguel, em jogo constante com o objecto que se apresentava. Foi observável o esforço e a escuta redobrada do trabalho de colectivo e o egotismo que surge nos momentos individuais e do qual todos padecemos como intérpretes, completamente natural e aceitável, desde que não prejudique o todo. E tendo em conta a crueza da experiência laboratorial e como observadora privilegiada pude constatar a mudança que o factor público provoca, com uma beleza muito inocente ao invés de uma expectável exposição de arrogância. Pois este não era um público qualquer, além do excepcional forasteiro, tratavam-se de familiares e amigos, e esta pequena exibição de egocentrismo partia de um lugar de amor, acima de tudo pelo próprio. Considero que esta formação partiu acima de tudo de uma procura individual, e a apresentação final foi o espelho desta conclusão, um autoconhecimento proporcionado pela inserção no colectivo, uma alegoria da própria vida – conhece-te a ti mesmo – além de uma característica forte do que é um intérprete da casa da companhia João Garcia Miguel, como o actor David Pereira Bastos em entrevista referiu “Sinto que o João trabalha com actores que estejam muito esclarecidos relativamente a si próprios, enquanto pessoas e enquanto artistas”. Assim sendo, o que a Sara Ribeiro tratou de desorientar, nesta amálgama de pessoas, foi o mundo interior de cada um num mundo que cada vez mais nos exige que saíamos de nós e nos mesclamos no ser global.

MEDEIA

O processo final ao qual pude assistir e que considero como o mais fundamental para a elaboração do presente relatório foi o processo criativo associado ao mais recente espectáculo da Companhia João Garcia Miguel – MEDEIA⁶.

A equipa era constituída pela Sara Ribeiro, David Pereira Bastos (actores), Mário Laginha (ao piano) João Garcia Miguel (encenação). Foi o processo mais longo a que assisti durante o período de estágio e o que mais se relaciona com o meu campo de trabalho e acção – a criação de espectáculos – como intérprete, criadora, autora dos próprios textos e produtora.

O processo já se sabia previamente que iria ser, excepcionalmente, curto relativamente a criações anteriores, o texto já estava elaborado, mas o trabalho criativo e de ensaios seria concentrado entre meados de Janeiro para estrear a 22 de Fevereiro, sensivelmente um mês.

O primeiro encontro resumiu-se a uma leitura do texto e uma breve discussão de algumas partes do mesmo, principalmente a nível técnico mais do que significação ou questões teóricas relacionadas com a história da Medeia e que esta pudesse suscitar.

A partir desse dia os encontros realizaram-se sempre da mesma maneira, cinco dias de ensaio semanais, entre as 14h e as 19h/20h com a equipa criativa. O meu papel durante esse período foi como observadora participativa, uma vez que eramos interpelados - os estagiários - a partilhar as nossas opiniões relativamente ao trabalho, quer a nível técnico de prática teatral, quer a nível de questões teóricas relacionadas com o texto e o mito da Medeia que iam surgindo. Tratados com uma ética de trabalho e como pares, criando uma transparência na partilha de opiniões, sempre recebidas com muito respeito e seriedade, tornando-nos parte interventiva do processo, de uma forma muito associada ao voyeurismo, ainda que intelectualmente participativo.

A importância deste papel, enquanto mera observadora, na minha vida e participação no estágio recai na teoria de Grotowski da procura do Eu-Eu, no sentido em que por vezes «...*Ocupados com o alimento, embriagados com a vida dentro do tempo, esquecemo-nos de fazer viver a parte de nós que observa. Por isso, há o perigo*

⁶ ANEXO – Dossier de Espectáculo

*de existir apenas dentro do tempo, e de forma nenhuma fora dele.»*⁷. Ainda que esta referência sugira uma observação do próprio, creio que é possível encontrar o ente no processo reflexivo e foi nesse sentido que me propus a estudar o objecto. Pois, indubitavelmente, ao observar criadores em plena acção, não posso deixar de me associar e rever, e questionar constantemente sobre como eu procederia caso fosse eu naquele espaço, a trabalhar sobre aquela linguagem. Daí estabelecer este paralelismo com o conceito Eu-Eu de Grotowski.

Procedo à análise do processo, como já referi, do ponto de vista de observadora a partir de vários prismas de acção, não necessariamente por uma ordem lógica de criação de um objecto artístico.

METODOLOGIA – O NADA APARENTE

O primeiro papel sobre o qual me propus reflectir foi, acima de tudo, com o qual me identifico mais – como actriz – sendo confrontada pela primeira vez com a metodologia do João Garcia Miguel, questionava-me sempre se fosse eu em cima daquele palco e o que me acontecia era sentir uma ansiedade, que pude relacionar com, e consequentemente ficar a compreender melhor, o workshop que acompanhei orientado pela Sara Ribeiro. As mesmas questões que, na minha opinião, se levantaram aos intérpretes naquele momento repetiam-se agora, mas com dois actores com o hábito de trabalharem em conjunto e com João Garcia Miguel, em diversos contextos e com o aparente esclarecimento de si próprios que o David referiu. O primeiro ensaio, sem directriz alguma por parte do João, decorreu como se previamente tivesse existido uma conversa exaustiva sobre o que era expectável, que imagens o texto lhes tinha suscitado e quais as regras para jogarem naquele dia e especificamente naquela primeira cena. Esta indicação subliminar relaciono-a com a figura do verdadeiro professor em Grotowski que apela simplesmente ao fazer.

«O verdadeiro professor – o que é que ele faz pelo aprendiz? Ele diz: faz. O aprendiz luta para perceber, para reduzir o desconhecido ao conhecido, para evitar fazer. No próprio facto de querer perceber, ele

⁷ ANEXO I, GROTOWSKY, Jerzy - PERFORMER

resiste. Ele apenas pode perceber depois de fazer. Ele fá-lo ou não. Conhecimento é uma questão de fazer.»⁸

O primeiro momento a ser trabalhado era o do encontro entre Medeia e Jasão, um momento sem texto, apenas os corpos a relacionarem-se e a contarem-nos a analepse do encontro, antes da série de catástrofes.

«A ideia de uma peça feita directamente em função do palco, porque vai embater em obstáculos que são tanto de realização como do próprio palco, impele à descoberta duma linguagem activa e anárquica, uma linguagem, na qual os limites habituais dos sentimentos e das palavras são ultrapassados.»⁹

O que me parecia estar a observar naquele ensaio era precisamente a procura de uma anarquia do intérprete, relacionando assim Grotowski e Artaud, estabelecendo o jogo em palco as soluções surgiam do fazer e não de um raciocínio lógico meticoloso. Não havia uma premeditação da acção, mas antes a anarquia do fazer.

A direcção parecia de certo modo telepática, como se os intérpretes já soubessem o que era esperado, eu como ser estranho à equação raciocinava como seria para o João trabalhar pela primeira vez com alguém, que não tivesse um histórico prévio e linguagem comum que permitisse este tipo de configuração, mas faltava uma terceira variável à qual não estava, desde logo, a prestar a devida atenção e que se encontrava nessa precisa situação – o Mário Laginha. O Mário, músico experiente na cena portuguesa, entra como um elemento de uma criação de obra total artística, tendo um léxico proveniente do jazz poderíamos justificar a sua fluidez com as sessões de improviso que o género edifica, no entanto é diferente tocar um instrumento sendo influenciado por outras sonoridades, mas ainda assim numa linguagem comum, ou deixar-se influenciar por dois corpos humanos em relação física, ritmos variados e imprevisíveis e não codificáveis numa partitura. Portanto, numa primeira abordagem o que a mim, estrangeira nesta metodologia, me poderia parecer trabalhar a partir do nada, ou do vazio para construir, já podia observar uma data de factores que, em diálogo, permitiam começar a configurar o desenho de uma cena e figuras para o acontecimento teatral. Temos dois intérpretes, com uma experiência e léxico comuns que

⁸ Ibid.

⁹ ARTAUD, Antonin – O TEATRO E O SEU DUPLO, p.40

indubitavelmente os une num patamar de entendimento, um corpo feminino e outro masculino com fisionomias muito diferentes, com textos diferentes para dizer e personagens diferentes, a Sara, a Medeia, que dá nome ao texto e espectáculo, o David a deambular entre a Ama, Creonte e Jasão, o Mário Laginha a fazer par com o piano, a tocar a favor e contra movimentos, palavras, num espaço, num intervalo de tempo, e com uma mesa como objecto de cenário, com a escuta do João, e um universo comum criado por um texto. Portanto, na realidade, o que parece nada, o que causa ansiedade por um falso desprovemento aparente, do ponto de vista de uma jovem criadora e actriz - eu própria - é, na realidade, uma panóplia de ferramentas concretas de trabalho através das quais é possível levantar aos poucos e, ainda que num curto intervalo de tempo, um objecto artístico. Esta primeira conclusão precoce, partiu da minha curta bagagem e experiência pessoal, quer como membro integrante de projectos e estéticas de outros encenadores e entidades, quer como criadora a título individual inserida num colectivo e em relação com o cânone clássico de criação de espectáculos, que apesar de tudo, não deixa de ser uma referência. Por cânone clássico, digo um texto para ser feito independentemente das circunstâncias, feito na íntegra, respeitando a visão de um encenador, que exige determinadas marcações e imagens, através das quais espera comunicar a sua visão, com muitas decisões tomadas antes de permitir uma espécie de dilatação com o tempo, espaço e intérpretes.

Em conversas com o próprio João, em que partilhei este primeiro sentimento de que o trabalho prático me provocava alguma ansiedade, este além de corroborar com o que acima desenvolvi, ou seja o facto daqueles actores já conhecerem intrinsecamente o tipo de trabalho e que os permite trabalhar sem directrizes específicas aparentes, elaborou que o trabalho que faz e a sua procura caminham no sentido inverso do que comumente estamos habituados a pensar. Ou seja, não se trabalha tendo um objectivo como finalidade, num percurso ascendente, mas antes numa ideia oposta de “andar para trás”, trabalhar para dentro, como que numa procura de um eterno retorno. Fiquei a pensar nesta questão, na medida em que parece trazer ao trabalho, como intérprete, uma componente de procura de uma espécie de clarividência que vem dos antípodas e desta ideia de formação de um colectivo com referências e história comuns, quase trabalhando a nível dos arquétipos. “Somos anões, às costas de gigantes.”¹⁰

¹⁰ ANEXO I, GROTOWSKI, Jerzy - PERFORMER

«Um dos acessos ao caminho criativo consiste em descobrir dentro de si uma antiga corporalidade à qual se esteja ligado por uma forte relação ancestral. Por isso não se está no personagem nem no não-personagem. (...) Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, e depois cada vez mais e mais distante, a corporalidade de um desconhecido, o antepassado. (...) As descobertas estão no passado e nós devemos viajar atrás para as alcançar. Com essa descoberta – como que regressando de um exílio – pode alguém tocar alguma coisa que não está ligada aos inícios, mas – e atrevo-me a dizê-lo – ao início? (...) Quando a essência é activada, é como se fossem também activadas fortes potencialidades. A reminiscência é talvez uma dessas potencialidades.»¹¹

A ideia do João, de trabalhar para trás, ecoou em mim como uma procura quase holística de um corpo primordial o que, no caso específico da Medeia, ainda que sendo esta uma reescrita para os tempos modernos, faz todo o sentido por se tratar de uma tragédia clássica que retrata personagens, situações e sentimentos inerentes a todo o ser humano – o amor, o ciúme, a pátria e as relações humanas.

A minha pesquisa individual a nível de procura criativa e laboratorial do actor, que tenho tentado desenvolver e pensar, começava por se focar num passado individual de procura por uma inocência e reacção intuitiva associada à infância. Um desprendimento e liberdade da gestualidade e vocalidade, e após o confronto com o João e Grotowski, que sugerem uma procura no conhecido para regredir até uma memória colectiva dos antípodas, penso que o caminho que estava a traçar se completou e multiplicou neste estágio, compreendendo que esta procura passa essencialmente pelo “fazer” no palco, a partir deste mesmo, num eliminar de soluções até ao encontro de uma e várias essências.

«Essência: etimologicamente, é uma questão de ser, ser sendo. Essência interessa-me porque nada nela é sociológico. É aquilo que não se recebeu dos outros, o que não veio do exterior, o que não é aprendido. Por exemplo, consciência é algo que pertence à essência; é diferente do código moral que pertence à sociedade.»¹²

O EU-EU - REGISTOS

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

Os ensaios eram sempre gravados, normalmente por um dos membros da equipa de estagiários, como forma de registar os acontecimentos do dia, a nível de musicalidade conseguida pelo Mário Laginha, ou relações espaciais entre os dois actores. E o trabalho era conduzido livremente a partir desses registos, não tinham um carácter de obrigatoriedade no sentido de os sobreanalisarmos por forma a seleccionar momentos e fazer escolhas e opções de construção. Serviam mais para que os actores, e o próprio João, se compreendessem e aqueles corpos estranhos e novos que começavam a surgir. Um auxiliar de memória que permite ao intérprete sair de si mesmo para se observar e escrutinar, com todas as consequências que isso acarreta.

«Sentir-se observado por esta outra parte de si próprio (a parte que está como que fora do tempo) dá-nos outra dimensão. Há um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não é um – em si – olhar dos outros, nem qualquer julgamento; é como um olhar imóvel: uma presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas – e é apenas isto. O processo apenas pode ser conseguido somente no contexto desta presença constante. Eu-Eu: na experiência, o duplo não aparece separado, mas como uma unidade, única.»¹³

O interessante desses registos é que não é notável uma discrepância entre um vídeo de um primeiro ensaio ou de um vídeo de final de processo, pois não ocorria o abandono das propostas de um momento para o outro que permitisse que isso acontecesse. O processo funcionava antes por acumulação e insistência nas opções tomadas, para que dessa exaustão brotasse a voz verdadeira que o João já adivinhava desde o princípio. Quando interpelado também por mim, por esta dificuldade e sensação de trabalhar sobre o nada, sem orientação alguma por parte da figura do observador, neste caso o próprio João, este disse que a sua abordagem era, ainda que não parecesse, manipulativa, e que o que acontecia em momentos de conversa sobre o ensaio, ou preparação para ensaio, os poucos diálogos trocados e as características de relação comportamental, como se de uma análise neurolinguística se tratasse, era o que o permitia conduzir o trabalho, sem ameaçar a liberdade criativa dos intérpretes. O João trabalha acima de tudo estes dois conceitos, muito pouco palpáveis, de liberdade e dilatação temporal, pois ainda que este fosse um processo criativo, como já referi

¹³ Ibid.

excepcionalmente curto, no que diz respeito à experimentação diária, havia, paradoxalmente, uma preocupação em dar tempo, permitir os silêncios, as desistências, no sentido de serem trabalhadas enquanto abandono - um esvaziamento que permite respirar. E ainda que, como observador, se sinta uma frustração no sentido de querer resolver os problemas que vemos serem colocados no espaço cénico, o trabalho do João caminha no sentido de permitir os intérpretes ficarem sem soluções racionais e previamente pensadas, para atingirem um fim e um estado que já prevê.

CENOGRAFIA – A EDIFICAÇÃO DE UM AMBIENTE

«O CENÁRIO: Não haverá cenário. Para tal ofício bastarão personagens-hieróglifos,(...)»¹⁴

A nível de cenografia, o espaço e ambientes vão-se edificando também a partir dos intérpretes, bem como a concepção dos figurinos. O trabalho belíssimo pela escolha de cores e fatos com simbologia desenhados por Rute Alegria, privilegiaram ainda assim o conforto dos intérpretes e as suas necessidades de movimentação e expressão física.

Uma dificuldade que foi surgindo foi tão simples como: a Sara e o David se fazerem ouvir relativamente à música do Mário. Começaram a sentir a necessidade de ver a sua voz amplificada, recorrendo à utilização de microfones. Mas pela componente forte de movimentação pela cena, não poderia existir um só local onde o texto fosse dito, caminhando desta forma para a utilização de vários microfones, em diferentes pontos da cena, e culminando no resultado final de elementos de captação sonora pendidos na cena, em locais estratégicos, fora outros que os actores pudessem manipular e utilizar livremente pelo espaço. Ainda assim, era necessária uma forte capacidade técnica vocal para sobrepor o som do piano, pois o texto é para ser e deve ser compreendido. Todo o espectáculo era continuamente musicado, era a primeira coisa que ouvíamos, o primeiro “texto”o era do Mário Laginha. E esta componente contribuía para a tal exaustão física que falámos, em que esta voz, cansada por se querer fazer ouvir, alterava a sonoridade da peça, a voz que vem depois, que chega, se esperarmos por ela, mais do que a pensarmos previamente. Se a Ama tem uma voz feminina, se a Medeia tem uma voz gutural e cavernosa, se Creonte o líder político tem uma cadência sonora que associamos aos discursos políticos e com uma voz anasalada. Recordo-me de um

¹⁴ ARTAUD, Antonin- O TEATRO E O SEU DUPLO, p.95

ensaio, já próximo do fim do processo, em que o João, com uma infantilidade e excitação na voz, comenta “A voz já está a chegar.”. E não se trata da exaustão física pela exaustão física, pelo desgaste da voz como premissa, se pensarmos bem trata-se apenas e, mais uma vez de tempo, de abrir a garrafa de vinho e deixá-lo respirar. Tal como na cozinha devemos adicionar os elementos em determinada ordem e deixá-los apurar.

TEXTOSUBTEXTO

«A LINGUAGEM CÉNICA: Não se trata de suprimir a palavra articulada, mas de conferir às palavras, aproximadamente, a importância que têm nos sonhos.»¹⁵

O texto de Francisco Luís Parreira é uma abordagem moderna à Medeia, ainda que escrito de uma forma que se confunde com a escrita clássica, não se trata de modernizar a linguagem, nem na verdade a história, mas antes ressaltar o que nela já existe e que mais do que ser moderno, é humano, desde sempre e para sempre. Quero com isto dizer que o que senti, com o maravilhoso texto de Francisco Parreira, é que, relativamente ao texto de Eurípides, retira uma forte componente moralizante, própria das tragédias, que tinham um objectivo para a polis, e foca-se, especifica e atentamente num momento e em relações muito bem construídas. Desde há três anos para cá, o foco do meu trabalho teórico e artístico tem-se baseado muito na temática amorosa, bem como muitos dos trabalhos que temos vindo a assistir em Portugal, por estar na base de tudo na verdade. O que a Medeia clássica e esta versão que a Companhia João Garcia Miguel levaram a cena desmistificam é precisamente o cânone da literatura clássica, principalmente a que se foca nas temáticas amorosas, no sentido em que ao contrário destas, não se focam em reflectir e fazer reflectir de forma binomial, como estamos habituados a pensar.

«(...) o sofrimento e a vida e a morte como coisas antagónicas que se excluem mutuamente. Para o pensamento mítico, todavia, o mundo não é ordenado sob a forma de antagonismos, mas de polaridades que se condicionam reciprocamente: a escuridão é a condição anterior à da luz; a felicidade é impensável sem o

¹⁵ Ibid. P.91

sofrimento, assim como a vida não pode ser entendida sem a morte.»¹⁶

Concretizando, o ser humano além da sua biologia, tem uma mente e modo de funcionamento, de raciocínio muito complexos, que vão além de opostos, como bacocamente se diz, não se trata de pensar a preto ou a branco e, neste caso, nem sequer a cinzento, porque além de existir um arco-íris, a maneira como eu vejo o verde é diferente da de toda a gente e única. Mas esta necessidade de nos massificarmos para nos podermos compreender em sociedade, faz-nos optar por falar só num verde. O que o mito da Medeia vem expor e provocar em quem a lê, dramatiza ou assiste, é que há uma complexidade no ser humano que, por vezes, nos torna incompreensíveis para a generalidade e nos ostraciza. O que a Medeia demonstrou, como Sara Ribeiro disse em entrevista, foi coragem, de levar a sua avante, uma heroína. Não podemos analisar a Medeia como uma dicotomia de certos e errados, bons e maus, fortes e fracos, justo ou injusto. E o que o texto de Francisco Parreira melhor espelha é esta ambiguidade de sentimentos que cada indivíduo comporta dentro de si. A Medeia não é uma mulher louca, ou cega pelo amor incondicional a um homem, não é a mulher incendiada pelo ciúme, a mulher que matou os próprios filhos ou, pelo menos, não é só isto. O Jasão não é só o traidor primordial, o homem ganancioso que sobrepõe tudo e todos em prol do seu sucesso. O Creonte não é só a figura de estado, solene, representativo só e apenas do poder patriarcal. A Ama não é só a figura do feminino que contrasta com a Medeia. Em relação uns com os outros todos erraram, todos fizeram opções e se influenciaram, por crenças, vontades, mazelas emocionais, por amor e por falta dele.

A influência do texto na componente de processo criativo é fulcral, e como o David diz “...o texto do Parreira revela um forte entendimento das relações humanas, em particular entre um casal.”, escrito a pedido do João, entra como um elemento que tal como todos os outros precisa de respirar e ser respirado por todos os outros elementos. No caso do Mário Laginha, funcionou como a sua partitura, desde o início, este deixava-se influenciar não só pelo jogo cénico, mas também pelas palavras que traduzia musicalmente, passando as páginas como se de uma partitura musical se tratasse. Para os actores, que desde cedo tornaram o texto seu, decorado, como gosto de dizer, uma segunda pele, para não funcionar como um elemento de trabalho distractivo que

¹⁶ RINNE, Olga – MEDEIA – O DIREITO À IRA E AO CIÚME, p.48

exigisse muito pensamento e esforço, mas antes com uma naturalidade própria da locomoção. Foi-lhes concedida a liberdade de, tal como esperar pela voz, esperar para perceber o que esta voz diz. Quero com isto dizer e faço questão de elogiar a humildade e desprendimento egotista de Francisco Parreira, que o texto não é estanque, e houve trechos suprimidos, por não fazerem sentido aos actores que os diziam. Logo no primeiro ensaio de leitura, recordo-me que o David, ao qual lhe cabiam, inicialmente, quatro personagens, indagar se o prólogo que lhe fora atribuído, em que se apresentava como a figura de Eurípides para apresentar o espectáculo, não iria conferir um carácter metateatral ao trabalho que poderia confundir a criação, em vez de trabalhar a favor da mesma. Ou seja, iniciando a linha do espectáculo apresentando-se como o Eurípides, não iria parecer que seria o próprio Eurípides mais tarde a dramatizar a Ama, o Creonte e o Jasão, quando na verdade todos deviam ser contemplados na sua individualidade. Após deliberação, este prólogo foi suprimido, no sentido de engrandecer o plano das outras personagens, para que existissem por si, e não através de um filtro que já era a figura de Eurípides. Esta transparência de processo, respeito e trabalho em colaboração contínua, é também característica da companhia e do trabalho do João e no caso a que assisti, não se trata de fazer adaptação livre do texto, mas antes de trabalhar em consonância e contínuo com quem o escreveu, pois é uma componente tão livre como todas as outras.

Um facto interessante que aconteceu, e que justifica a ideia anterior é que, enquanto caminhávamos para o momento final da peça, começou a sentir-se que faltava alguma coisa, pois passávamos de um momento para a cena final da morte dos filhos e confronto entre a Medeia e o Jasão. Inicialmente não se pensou que a solução partisse necessariamente da adição de texto, mas ainda assim foi pedido ao Francisco Parreira que escrevesse um pequeno monólogo para a Ama, em que esta descrevia o que tinha acontecido na sua ida ao palácio, a mando de Medeia. E além de existir um momento de exaltação física por parte da Medeia, reacção ao diálogo que tinha acabado de acontecer, o desespero do exílio necessário, seu e dos seus filhos, como que para que Jasão pudesse reerguer-se e começar uma vida nova (momento este de subtexto brilhantemente executado por Sara Ribeiro, num crescendo emotivo, acompanhado ao piano, que culminava na morte simbólica dos seus filhos e na preparação dos venenos para a Ama levar ao palácio) existia o momento da Ama que descrevia a alegria que se vivia no palácio naquele dia. Tudo isto permitiu fazer a transição para o confronto final

entre Medeia e Jasão, e contrastou, pois era a descrição de um momento aparentemente feliz, ainda que a Ama entendesse estar carregado de morte e mau presságio, facto que depois, imediatamente a seguir, confirmamos.

O autor do texto assistiu igualmente a parte do processo de ensaios, e num momento, em que pude assistir a isso acontecer, no final o Francisco Parreira tinha indicações e ideias muito pertinentes sobre o que tinha visto. No entanto, senti da minha parte, uma espécie de retraimento, a dada altura, relativamente ao que dizia. Pois para mim, ainda que as palavras fossem suas e já me relacionasse com aquele texto há algum tempo, a figura do autor era-me estranha, até àquele dia. E sinto que o meu olhar, pelo processo ser extremamente intenso, ficou contaminado e já não conseguia observar o objecto de um ponto de vista imparcial, mas apenas de uma espécie de defesa radical do que tinha sido construído. Naquele momento, pensei que o autor estava a ter dificuldades em lidar com as suas expectativas relativamente ao que tinha escrito e ao que tinha sido construído, e daí partiam algumas das suas opiniões, nomeadamente relativamente à constante da música sobreposta sobre todos os momentos, com poucos silêncios; por considerar que por vezes a música era redundante, ou seja repetia o texto e o trabalho corporal e quase que o preparava não deixando espaço para a curiosidade expectante e dúvida sobre o tom da cena. Na altura, e pelo envolvimento tão presente na observação do processo de criação, considerei que tudo o que Francisco Parreira sugeria parecia vir empobrecer um pouco a dinâmica, pois de facto a música constante era incómoda, mas devemos ser incomodados, pensava nisto como na questão temporal supra referida, a dilatação exagerada para provocar o aborrecimento; os silêncios escassos que, quando existiam, tinham um poder diferente do que se fossem mais utilizados. No momento presente, compreendo o que o Parreira quis dizer e de facto não partia de um lugar de egotismo seu, mas meu, por estar presa a uma concepção que tinha visto acontecer e ser criada e que sentia que não podia ser vista ou compreendida de outra maneira sem ser aquela, na verdade o que eu estava a fazer era aprisionar o objecto num momento precoce, quando ainda tinha espaço para crescer.

DESLOCAMENTO ENQUANTO PROCESSO CRIATIVO

Um momento que condiz com o trabalho da Companhia João Garcia Miguel é o deslocar o trabalho criativo, momentaneamente, para outro espaço físico, durante um período de residência. A última semana de trabalho, antes da estreia no Teatro Ibérico, em Lisboa, passou pela deslocação da equipa criativa até aos Açores. Foi um período de

interregno para nós, estagiários, que ficámos em Lisboa, a aguardar ansiosamente que a equipa regressasse para compreender em que é que a deslocação iria alterar o objecto. Quando assistimos ao ensaio, imediatamente a seguir ao regresso, foi com uma sensação de estranheza que observei um momento em particular. No espectáculo da Medeia, a Sara Ribeiro tem um momento de solo, em que faz um monólogo entre o canto e a voz falada, e até ao momento antes da ida para os Açores, era uma cena muito emocionante do espectáculo, feita com perícia e com um entendimento exacerbado entre a Sara e o Mário. No entanto, após os Açores, esse solo transformou-se muito mais numa canção e menos no híbrido que constituía antes e a linha melódica tinha sido construída e claramente marcada. No final do ensaio, em conversa com o João, falei desse sentimento de transtorno que a mudança drástica do momento de solo me tinha causado. Quando tivemos oportunidade para falar melhor, sobre a sensação que tive e a opinião que a mesma me tinha levado a formar, dei por mim a cair no mesmo erro em que tinha caído ao ouvir os comentários do autor do texto sobre o que tinha visto e achado do ensaio. Ou seja, talvez por falta de informação e omissão de oito dias de processo, não pude compreender o caminho que tinha levado à mudança do momento. O João alertou-me para o sentimento de posse que estava a ter relativamente ao objecto e o egocentrismo, pois não me permitia libertar de algo que tinha gostado antes, em prol do avanço do trabalho. Explicou que, como criadores, temos que fazer o exercício de eliminar coisas que gostamos muito, para dar abertura a outras que possam surgir sem a pressão de uma espécie de moral estética que se imponha sobre ser melhor ou pior que antes, ou do que a primeira proposta. Além disso, estando aquele momento de solo localizado, cronologicamente, na linha do espectáculo muito cedo não podia ter a força climática que já estava a ter, deveria antes contribuir para um prolongamento de uma espécie de êxtase que só deveria culminar com o clímax no fim. Em conversa com o João e conhecendo um pouco da Sara e da sua forma de trabalhar, indaguei se tinha sido a mesma a optar por este caminho, e de forma paradoxal o João disse-me que por vezes há que aprisionar os intérpretes e fazê-los trabalhar nesse aprisionamento. À partida paradoxal com a ideia de liberdade e tempo para a exploração, mas, no entanto, o aprisionamento pode vir a constituir liberdade, pois se pensarmos a escolha de um texto, espaço, equipa são à partida aprisionamentos, dos quais proliferam frutos criativos.

Além deste momento em particular, que na altura abalroou a minha compreensão do percurso que estava a ser tomado, reflectindo sobre o restante espectáculo, pude sentir

que houve um assentar e clarificar do todo. Quando em entrevista com os actores, os questioneei sobre a importância desta residência, deste afastamento, acima de tudo o que estes referiram não foi o aumento da carga horária de trabalho, mas antes a união da equipa. Passavam os dias juntos, partilhavam casa, não encerravam propriamente o ciclo pois o espaço de lazer continuava a ser com a equipa de trabalho. E foi esta relação de intimidade que os actores destacaram como sendo o factor de maior importância para o processo evolutivo do espectáculo. Relaciono este facto com o que referi na introdução do presente relatório em que sublinho a importância dos momentos fora do laboratório que tínhamos com o João, em que a componente de relação humana contribui com tanto peso quanto o trabalho de palco, na criação de dinâmicas de colectivo e de essência do objecto artístico a ser criado.

IMPLICAÇÕES TEÓRICAS

A Medeia, como tema de discussão, pode ser reduzida, como já por muitas vezes foi, «(...) como sendo, acima de tudo, um drama de vingança.»¹⁷, «Medeia, devido ao seu ódio por Jasão , pelo facto de aquele ter desposado a filha de Creonte, matou Glauce e Creonte e os próprios filhos,(...)»¹⁸.

No entanto, e como referido no livro Medeia – O Direito à Ira e ao Ciúme” de Olga Rinne, leitura sugerida por João Garcia Miguel, antes de se reflectir sobre a questão do acto de vingança accionado pelo ciúme, atenta-se primeiro na figura da deusa e do mito como um ponto de passagem histórica do poder matriarcal para o poder patriarcal. Um símbolo do eterno feminino e das repercussões vividas através de anos de história.

«A figura ambivalente de Medeia é o símbolo de um período de transição do matriarcado para o patriarcado.»¹⁹

Nos antípodas da história humana, a mulher era colocada num pedestal de endeusamento pelo seu poder reprodutivo, associado metaforicamente à terra – mãe-terra. No entanto este exacerbamento da figura feminina muda de pólos quando «(...) o conhecimento da relação entre o coito e a gravidez modifica a posição do aspecto masculino no culto. No lugar das filhas, como nos tempos anteriores, agora era o

¹⁷ RINNE, Olga – MEDEIA – O DIREITO À IRA E AO CIÚME

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

*homem que, no culto, passava a ser o símbolo da fecundidade e, no mito, o amante e esposo da deusa.»*²⁰ E é a partir desta transformação e inversão de papéis que consequentemente se seguiram as mudanças sociais e políticas que vieram estabelecer o mundo como dominado pelo poder patriarcal e com uma figura do feminino que o mesmo edificou. Figura feminina sinónimo de obediência, pacifismo, pureza, inocência e como acessório do homem – «(...) *um homem casado tinha mais valor do que aquele que ainda morava com a mãe.*»²¹ E Medeia é um figura heroica que vem destruir o estereótipo que lhe está associado e o elo matrimonial que é expectável pelo poder patriarcal, uma vez que caminha na relação com Jasão de igual para igual. É uma mulher que compreende o quão inexplicável é ter-se apaixonado por um homem assim, mas este é o carácter próprio do amor, justificável apenas pela seta de Eros. No entanto é uma mulher para quem os juramentos que fizeram, um perante o outro, tiveram valor e daí pensar que não se pode balizar e analisar a história de Medeia puramente do ponto de vista da vingança, pelo ciúme causado pela traição ou infidelidade. Hannah Arendt teoriza sobre a questão do ciúme pela infidelidade, do ponto de vista da verdade que nós trazemos ao mundo e não propriamente pela conotação mundana de circunstâncias da vida. A maior ameaça e a que pode revolver as entranhas de um ser amoroso é o esquecimento e o assassinar do que se criou, ou prometeu. Não existe traição do companheiro, apenas traição do amor. Traição de juramentos. E penso que esta ameaça do esquecimento foi o que levou Medeia a agir da forma pérfida que o fez, pois o desejo de vingança obscura, vem na emergência de relembrar um início onde ambos se encontravam a parir um mesmo sentimento amoroso. No final de contas o objectivo seria que, mesmo na dor, sentissem o mesmo e não caíssem no esquecimento.

«Erich Fromm define a vingança como uma reacção espontânea a sofrimentos intensos e injustos infligidos a uma pessoa. A vingança é diferente da agressão normal e defensiva em dois aspectos: “1. Ela desenvolve-se depois que alguém sofreu um prejuízo e, por isso, não se trata de uma defesa contra a ameaça de um perigo; 2. Por essa razão, é muito mais intensa e frequentemente sádica, cruel e insaciável” (...)

²⁰ RINNE, Olga – MEDEIA – O DIREITO À IRA E AO CIÚME

²¹ Ibid. p.72

Quando destruímos o autor do crime, o seu acto é, dessa maneira, magicamente desfeito.»²²

E por esta razão Medeia nunca poderia matar Jasão, porque as atrocidades que também ele cometeu para com ela, não podiam ser desfeitas, esquecidas. O infanticídio é igualmente a grande questão que assombra o mito de Medeia, ainda que haja diversas explicações no âmbito da mitologia relacionadas com sacrifícios humanos, ou que na ficção de Eurípides seja visto como um acto de castigo para Jasão. A questão que a mim me suscita o infanticídio é como é que o amor passionai se sobrepõe ao amor maternal/fraternal/paternal, como é que em prol da fuga ao esquecimento a solução encontrada é na morte de um outro símbolo de amor. É tudo amor? É tudo o mesmo amor? Mais do que responder a esta questão, em entrevista com Sara Ribeiro, esta descreve Medeia como uma heroína, pois ainda que cometa uma atrocidade, tem coragem para o fazer em prol de uma visão em que acredita. E creio que esta ficção, em que esta mãe comete este acto, vem apenas servir de possível paralelismo aos extremos a que o nosso sistema libidinal o id incontrolável por vezes nos conduz a aceder e que nós castramos. Para Sara, ser a Medeia, foi acima de tudo poder ser uma heroína.

²² Ibid.

CONCLUSÃO

Após o estágio enquanto observadora na Companhia João Garcia Miguel e o término do mestrado em Artes Cénicas, posso apenas apresentar-me num percurso de auto-esclarecimento. Penso em ambas as experiências num caminho acumulativo e diversificado de saberes, sem pretensão a ascender. Enquanto indivíduo pretendo abordar o conhecimento de uma forma muito liberta, que me permita estabelecer diálogos entre discursos, reapropriar-me dos mesmos, criar relações entre pensamentos que à partida não se incluem uns nos outros. E foi o que tentei que este relatório fosse, um discorrer entre mera exposição para um leitor não presente, a pensar comigo, num discurso cruzado, sem proprietários fixos. Pretendo servir-me das minhas aprendizagens para acima de tudo indagar. Existir enquanto observadora, presença silenciosa, quase indetectável, neste processo com o João Garcia Miguel, fez-me acima de tudo encontrar num discurso e metodologia de outro, o meu poder de raciocínio e de cruzar as minhas referências e leituras das mesmas. Arriscando-me a produzir um discurso que não procura reproduzir verdades, mas antes batalhar na falha. Todo o exercício intelectual feito, resultou numa aplicabilidade prática que tem vindo a existir e persistir quão mais tempo passa do momento descrito no presente relatório. Sinto que o tempo e por vezes o esquecimento auxiliam ao processo de assimilação, facto que creio ser mais notório ainda nas componentes práticas do ofício teatral. O tempo, torna-se então a ferramenta que retiro como sendo a mais importante no trabalho de criação e foi o João que me ajudou nesse sentido, o trabalho criativo não pode ser ansioso, não pode querer resolver-se sem esperar. Esta noção para mim foi transversal em todo o trabalho da Companhia, quer a nível de relação entre encenador intérpretes, do modo como desenvolve as suas formações, como pensa o trabalho de residência, culminando nos espectáculos, em que a sensação de que o compasso mudou relativamente ao quotidiano é flagrante. Quando eu própria regresssei ao papel de criadora/encenadora, permiti aos intérpretes que me acompanhassem que tivessem mais tempo e silêncio da minha parte, o que vi surgir foi a falha, não no sentido pejorativo da palavra, os próprios performers maior parte das vezes, no esforço de se observarem, é que descreviam o que faziam como falha e aí comecei a tentar extrapolar o que acontece se insistirmos na falha. Apercebendo-me que, ainda que com conceitos diferentes, ingressamos em procuras semelhantes, quero com isto dizer que a falha não é senão o produto do tempo, da resposta anárquica que surge quando permitimos que não haja mais soluções racionais, pensadas *a priori*, para

resolver um problema com o qual ainda não nos relacionámos em directo. A falha não é senão o não corresponder às milhentas expectativas colocadas e de novo é o tempo que nos permite esgotar a resposta às expectativas que nos toldam a visão. O João descreve performance como estando a par da experiência onírica, facto que, como referi, me atraiu, também em sonhos não encontramos nem agimos por e como resposta a expectativas, mas falhamos e recomeçamos para falhar novamente, porque é o que se quer.

E com o tempo permitimo-nos às vontades, o corpo ancestral que Grotowski fala e o João procura, tem vontades, similares a um corpo-infante também que procuro em mim e incentivo o outro a procurar. Tudo num esforço de correlação entre o paradoxo da memória e do esquecimento para a construção de um corpo constantemente falível, actualizável e esclarecido, com o seu próprio tempo, único e intransmissível. Termino com a máxima que a obra e a figura de Gonçalo M. Tavares me levam a formular: Se não existissem obstáculos para subirmos, talvez nunca soubéssemos que os nossos joelhos dobram.

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin, BRANDÃO, Fíama Hasse Pais (1996), O Teatro e O Seu Duplo, Fenda Edições, Lda;

BARTHES, ROLAND, PASCOAL, Isabel (2010), Fragmentos de um Discurso Amoroso, Portugal, Edições 70;

BORIE, Monique, ROUGEMONT Martine De, SCHERER Jacques, Barbas Helena (2011), 3ª Edição, Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht, Lisboa, Edição da FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN;

FROMM, Erich, FONTES, Martins, A Arte de Amar, Coleção Perspectivas do Mundo;

MOLINARI, Cesare, ESCOBAR, Sandra (2010), História do Teatro, Lisboa, Edições 70;

LANCELIN, Aude, LEMONIER, Marie, VAZ MARQUES, Carlos (2015), Os Filósofos e o amor, Portugal, Edições Tinta da China;

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2008), 4ª Edição, Introdução, versão do grego e notas de MEDEIA de Eurípides, FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN;

RANCIÈRE, Jacques, MIRANDA JUSTO, José (2010), 1ª Edição Portuguesa, O Espectador Emancipado, Lisboa, Orfeu Negro;

RINNE, Olga, MARTINCIC, Margit, SILVA, Daniel Camarinha Da (1997-1999), Medeia – O direito à Ira e ao Ciúme, São Paulo, Editora Cultrix LTDA;

RYKNER, Arnaud, DIAS, Dóris Graça (2004), O Reverso do Teatro, Lisboa, Edição da FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN;

TAVARES, Gonçalo M., (2013), Atlas do Corpo e da Imaginação – Teoria, Fragmentos e Imagens, Portugal, Editorial Caminho.

WEBGRAFIA

<http://www.joaogarciamiguel.com/>

<http://www.teatroiberico.org/>

<http://coffeepaste.com/joao-garcia-miguel/>

<http://www.agendalx.pt/artigo/entrevista-joao-garcia-miguel#.Wr5Ga4jwbIU>

<http://www.agendalx.pt/artigo/companhia-joao-garcia-miguel-ocupa-teatro-iberico#.Wr5GbYjwbIU>

<https://www.youtube.com/user/joaogarciamiguel>

<https://www.youtube.com/watch?v=hD6qFYDrU9A>

ANEXOS

ANEXO I – Performer por Jerzy Grotowski - TEXTO TRADUZIDO POR JOÃO GARCIA MIGUEL

(Tradução a partir de Thomas Richards do original de Jerzy Grotowski)

PERFORMER

Performer, com letra maiúscula, é um homem de acção. Ele não é alguém que faz de outro. Ele é um fazedor, um sacerdote, um guerreiro: está fora dos géneros estéticos. Ritual é performance, uma acção conseguida, um acto. Ritual degenerado é um espectáculo. Eu não procuro descobrir algo novo, mas algo esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre géneros estéticos deixem de ser necessárias.

Sou um professor do Performer (falo no singular: do Performer). Um professor – como no artesanato - é alguém através do qual o conhecimento está a ser passado; o conhecimento deve ser recebido, mas a forma do aprendiz o reconhecer só pode ser pessoal. E como é que o professor, ele próprio, chega ao saber do conhecimento? Por iniciação, ou por roubo. Performer é um estado do ser. Um homem de conhecimento, podemos falar dele referenciando os romances de Castaneda, se gostarmos de romantismos. Eu prefiro pensar em Pierre de Combas. Ou até deste Don Juan, descrito por Nietzsche como um rebelde para quem o conhecimento se apresenta como um dever; mesmo se os outros não o amaldiçoassem, ele sentir-se-ia um desafiador/reformador, um fora da lei. Na tradição Hindu fala-se de vrantias (hostes de rebeldes). Vratia é alguém que está no caminho de conquistar o conhecimento. Um homem de conhecimento (człowiek poznania) tem ao seu dispor o fazer e não ideias ou teorias. O verdadeiro professor – o que é que ele faz pelo aprendiz? Ele diz: faz. O aprendiz luta para perceber, para reduzir o desconhecido ao conhecido, para evitar fazer. No próprio facto de querer perceber, ele resiste. Ele apenas pode perceber depois de fazer. Ele fá-lo ou não. Conhecimento é uma questão de fazer.

Perigo e sorte

Quando eu uso o termo: guerreiro, talvez vos remeta para Castaneda, mas todas as escrituras falam do guerreiro. Podem encontrá-lo na tradição Hindu bem como na Africana. Ele é alguém que está consciente da sua própria mortalidade. Se é necessário confrontar-se com cadáveres, ele confronta-os, mas se não é necessário matar, ele não

mata. Entre os Índios do Novo Mundo dizia-se que entre duas batalhas, o guerreiro tem um coração suave, como o de uma jovem rapariga. Para conquistar o conhecimento ele luta, porque a pulsação da vida torna-se mais forte e mais articulada em momentos de grande intensidade, de perigo. O perigo e a sorte caminham juntos. Não se tem classe a não ser em frente ao perigo. No momento do desafio surge a ritmização dos impulsos humanos. Um Ritual é um momento de grande intensidade; intensidade provocada; a vida torna-se, então, ritmo. Performer sabe conectar os impulsos corporais à melodia. (A corrente de vida deve ser articulada em formas.) As testemunhas entram, então, em estados de intensidade porque, por assim dizer, elas sentem a sua presença. E, isto é graças ao Performer, que é uma ponte entre a testemunha e este algo. Neste sentido, Performer é pontifex, fazedor de pontes.

Essência: etimologicamente, é uma questão de ser, ser sendo. Essência interessa-me porque nada nela é sociológico. É aquilo que não se recebeu dos outros, o que não veio do exterior, o que não é aprendido. Por exemplo, consciência é algo que pertence à essência; é diferente do código moral que pertence à sociedade. Se quebrarmos o código moral sentimo-nos culpados, e é a sociedade que fala em nós. Mas, se actuarmos contra a consciência, sentimos remorsos – isto é entre ti e o teu ser e não entre ti e a sociedade. Porque quase tudo o que possuímos é sociológico, a essência parece-nos ser algo com pouca importância, mas é nossa. Nos anos setenta, no Sudão, ainda havia jovens guerreiros nas vilas de Kau. Para o guerreiro com total organicidade, o corpo e a essência podem entrar em osmose: parece impossível dissociá-los. Mas este não é um estado permanente; não dura muito. Nas palavras de Zeami, é a flor da juventude. No entanto, com a idade, é possível passar de um corpo-e-essência para um corpo de essência. Isto acontecerá como resultado de uma difícil evolução, de uma transmutação pessoal, que é de alguma forma a tarefa de todos nós. A pergunta chave é: Qual é o seu processo? És fiel a ele ou lutas contra o teu processo? O processo é como que o destino de cada um, o seu próprio destino, que se desenvolve dentro do tempo (ou apenas lá permanece – e é tudo). Então: Qual é o nível de submissão ao teu próprio destino? Cada um pode conectar-se com o seu processo se aquilo que fizer for manter-se próximo de si mesmo, se não odiar aquilo que faz. O processo está conectado com a essência e leva-nos virtualmente ao corpo de essência. Quando o guerreiro está num curto período de osmose corpo-e-essência, deverá conectar-se com o processo. Ajustado ao processo, o

corpo torna-se não resistente, quase transparente. Tudo estará iluminado, em evidência. Com o Performer, a performance consegue tornar-se próxima do processo.

O Eu-Eu

Pode ler-se nos textos antigos: Nós somos dois. O pássaro que debica e o pássaro que observa. Um morrerá, um viverá. Ocupados com o alimento, embriagados com a vida dentro do tempo, esquecemo-nos de fazer viver a parte de nós que observa. Por isso, há o perigo de existir apenas dentro do tempo, e de forma nenhuma fora dele. Sentir-se observado por esta outra parte de si próprio (a parte que está como que fora do tempo) dá-nos outra dimensão. Há um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não é um – em si – olhar dos outros, nem qualquer julgamento; é como um olhar imóvel: uma presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas – e é apenas isto. O processo apenas pode ser conseguido somente no contexto desta presença constante. Eu-Eu: na experiência, o duplo não aparece separado, mas como uma unidade, única.

No caminho o Performer – apercebe-se da essência durante a osmose com o corpo, e depois trabalha-a no processo; ele desenvolve o Eu-Eu. A presença observadora do professor pode por vezes funcionar como um espelho da conexão Eu-Eu (pois esta junção pode ainda não ter sido encontrada). Quando o canal Eu-Eu é encontrado, o professor pode desaparecer e o Performer continua em direcção ao corpo de essência; isto pode ser – para alguém – como aquilo que se observa na fotografia de Gurdjieff, velho, sentado num banco de jardim em Paris. Da fotografia do jovem guerreiro de Kau até à de Gurdjieff acontece a passagem de corpo-e-essência ao corpo de essência.

Eu-Eu não significa estar dividido em dois, mas ser-se duplo. A questão é ser-se passivo na acção e activo na observação (reverter o hábito). Passivo: estar receptivo. Activo: estar presente. Para nutrir a vida do Eu-Eu, o Performer deve desenvolver, não um organismo-matéria, um organismo de músculos, atlético, mas um organismo-canal através do qual as energias circulam, as energias se transformam e o subtil é tocado.

O Performer deve fundar o seu trabalho numa estrutura precisa – fazendo esforços, porque a persistência e o respeito pelos detalhes são o rigor que permitem tornar presente o Eu-Eu. As coisas a fazer devem ser precisas. Não improvise, por favor! É necessário encontrar as acções, simples, tendo, no entanto, o cuidado de que elas sejam dominadas e que perdurem. Se não, elas não serão simples, mas banais.

Aquilo de que me recordo

Um dos acessos ao caminho criativo consiste em descobrir dentro de si uma antiga corporalidade à qual se esteja ligado por uma forte relação ancestral. Por isso não se está no personagem nem no não-personagem. Começando pelos pormenores pode descobrir em si um outro – o seu avô, a sua mãe. Uma fotografia, uma memória de rugas, o eco distante de uma cor da voz possibilita a reconstrução de uma corporalidade. Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, e depois cada vez mais e mais distante, a corporalidade de um desconhecido, o antepassado. Será literalmente o mesmo? Talvez não literalmente – mas talvez, como poderia ter sido. Poderá chegar bastante atrás, como se a sua memória acordasse. Este é o fenómeno da reminiscência, como se recordássemos o Performer do ritual primordial. Cada vez que descubro algo, tenho a sensação de que é aquilo que me recordo. As descobertas estão no passado e nós devemos viajar atrás para as alcançar. Com essa descoberta – como que regressando de um exílio – pode alguém tocar alguma coisa que não está ligada aos inícios, mas – e atrevo-me a dizê-lo – ao início? Eu acredito que sim. Será a essência o passado escondido da memória? Não faço ideia. Quando eu trabalho próximo da essência, tenho a sensação que a memória se actualiza. Quando a essência é activada, é como se fossem também activadas fortes potencialidades. A reminiscência é talvez uma dessas potencialidades.

O homem interior

Cito:

Entre o homem interior e o homem exterior existe a mesma diferença infinita que entre o céu e a terra.

Quando estava na minha primeira causa, eu não tinha Deus, eu era a causa de mim. Aí ninguém me perguntava para onde eu tendia, nem o que estava a fazer; não existia ninguém que me questionasse. O que eu quisesse, eu era, e o que eu era, eu queria; estava livre de Deus e de tudo.

Quando saí para fora (fluí para fora) todas as criaturas falavam de Deus. Se alguém me perguntasse: - Irmão Eckhart, quando é que saíste de casa? – Eu estava ali há um momento atrás, eu era eu mesmo, eu queria-me a mim mesmo e conhecia-me a mim mesmo, para fazer o homem (que aqui por baixo eu sou). É por isso que eu estou por nascer, e pela minha condição de não nascido, eu não posso morrer. O que eu sou pelo meu nascimento morrerá e desaparecerá, porque é dado ao tempo e deteriorar-se-á

com o tempo. Mas com o meu nascimento também nasceram todas as criaturas. Todas elas sentem a necessidade de ascender da sua vida para a sua essência.

Quando eu regressar, esta descoberta é muito mais nobre do que a minha saída. Nessa descoberta – lá, eu estou acima de todas as criaturas, nem Deus, nem criatura; eu sou o que eu era, e assim devo permanecer agora e para sempre. Quando eu chegar – lá, ninguém me perguntará de onde eu vim, nem onde eu estive. Lá eu sou quem era, não aumento nem diminuo, porque sou – lá, uma causa imóvel, que faz mover todas as coisas.

Nota (que acompanhou o texto “Performer” na brochura publicada pelo Workcenter em Pontedera, Itália): Uma versão deste texto – baseada numa conferência dada por Grotowski – foi publicada em Maio 1987 pela Art-Press em Paris, com o seguinte comentário por Georges Banu: “O que eu proponho aqui não é uma gravação, ou um sumário, mas sim notas tiradas cuidadosamente, o mais próximas possíveis das fórmulas de Grotowsky. Deverão ser tomadas como indicações para uma trajetória e não como os termos de um programa, nem como um documento – acabado, escrito, encerrado.” O texto foi re-trabalhado e aumentado por Grotowsky para a presente publicação. Identificar Performer com os participantes do Workcenter seria um abuso do termo. A questão está apenas ligada aos vários casos de aprendizagem, de toda a actividade de “professor de Performer”, em que esta raramente ocorre.

Translated by Thomas Richards

1990 Jerzy Grotowski

ANEXO II

ENTREVISTA A SARA RIBEIRO E DAVID PEREIRA BASTOS – Actores no espectáculo “MEDEIA” pela Companhia João Garcia Miguel

Entrevista realizada no Teatro Ibérico pela mestrandia Laura Morais da Silva aos dois actores, no dia 23 de Março de 2018.

ENTREVISTADORA: Sara Ribeiro, como descreves o teu percurso na companhia?

SARA RIBEIRO: Então, eu era aluna do João na Universidade das Caldas, na ESAD, no segundo ano de teatro ele ia fazer uma peça em Palmela, chamou uma série de alunos e chamou-me a mim. Eu fiz a peça, não consegui decorar o texto todo, ele gosta muito de dizer isto, mas fiz a peça. Quando acabei a licenciatura, o estágio do curso foi com a companhia, eu e mais dois ou três colegas que tinham entrado nessa peça do segundo ano que era “A velha casa” e no estágio fizemos a “Antígona”. Depois fizemos logo outra peça a seguir, eu e mais três alunos do João – “O banqueiro anarquista” – aí já não tinha nada a ver com a escola. Fizemos “O banqueiro”, os outros seguiram a vida deles e eu fiquei. E pronto. Não sei.

E: E depois disso, a nível de processos de trabalho como é que foi?

SR: Eu quando cheguei à faculdade de teatro, eu não sabia nem o que era teatro, nem o que era ser actriz, ou seja, não sabia nada, nada. Nem sabia quem era o João Garcia Miguel, não sabia que ele era encenador, nem o que é que ele fazia, nada. Eu aceitei fazer “A velha casa”, porque precisava do dinheiro, porque tinha uma amiga minha lá também, e porque era fixe ser chamada para fazer um trabalho. Só depois, à medida que fui fazendo as coisas, é que comecei na verdade a ter alguma consciência onde é que me estava a meter, ou seja isto requer decorar texto, requer preparação física, uma série de coisas que eu não sabia. Por isso no início, como estava a dizer, a primeira peça que fiz eu nem sequer tive estaleca para decorar o texto todo e fui a única, toda a gente decorou tudo, eu não consegui decorar as vinte páginas de texto.

No “Banqueiro anarquista”, que é a terceira peça que a gente faz, aí tivemos muito trabalho de corpo, um dos actores era também bailarino, então fazíamos aulas de pilates todos os dias de manhã, coreografias. E fazíamos canções, foi nessa peça na

verdade que eu cantei pela primeira vez, porque o João pediu aos actores, o processo foi: as aulas de dança de manhã, uma coisa horrível e depois o João disse a cada um de nós “agora vão preparar um solo” e a peça era “O banqueiro anarquista” e o João queria um cabaret. E eu pensei “ah eu curtia fazer um número de um macaco cantor”, pronto pensei assim uma coisa qualquer, rebuscada, depois fiz o *evil monkey show* que era basicamente eu a cantar, a seguir ao banqueiro fizemos o “Filho da Europa”, foi onde eu percebi que o João Garcia Miguel, quando escreve uma peça não fecha guiões imediatamente, foi complicado, isto tudo eu não percebia nada, eu era muito lenta a fazer tudo, trabalhámos com um actor, o Nuno Cardoso, tínhamos três meses de ensaio e ele apareceu no ultimo mês para ensaiar e nesta peça era uma coisa sobre o Kaspar Hauser e o João estava a escrever uns textos e a montar ele próprio um texto baseado no Kasper Hauser, nós chegámos ao absurdo, para teres uma noção, de termos dez guiões por dia diferentes, o João trabalhava com uma impressora ao lado e quando achavas que a cena estava ok tivemos uma ideia, porque naquele espaço de um mês quando o Nuno Cardoso chegou tínhamos que fazer tudo - escrever guião montar cena, tínhamos onze guiões por dia, um absurdo. A peça foi complicada por causa disso. Era uma peça que já misturava voz, corpo tinha umas coisas de vídeo que eu fazia movimento e o vídeo reagia, era uma coisa muito coordenada, muito complexa, com vídeo, com som, com coreografias e o texto era uma coisa absurda tipo “uma cadeira, uma cadeira, agora eu sei o que é uma cadeira, agora tu ouves-me a dizer que sei o que é uma cadeira”, eram frases assim difíceis de decorar, não era uma narrativa. Essa o maior problema foi isso e fazer alguém que não sabe nada, porque a história do Kaspar hauser é um gajo que está enjaulado, agora assim por alto, nunca viu a luz do dia, nunca viu um bebé, não sabe o que é comer, não sabe o que é falar, é alimentado através de uma portinha pelo seu “dono” e então fazer... Nós sabemos respirar, sabemos comer, fazer tudo como se nunca tivesses feito, a dificuldade da peça foi isso, conseguir isso fisicamente e um estado qualquer em que eu conseguisse passar isso e a questão dos guiões que não acabavam, o João estava louco, louco. (risos)

Depois fizemos o “Romeu e Julieta”, acho que a seguir foi o “Romeu e Julieta”. O Romeu e Julieta era eu e um actor italiano. Correu mais ou menos, porque o actor italiano que veio, um mês depois de estar a ensaiar connosco, disse que não conseguia, porque eu e o João levávamos os ensaios com uma vitalidade, como se nos fosse imprescindível e ele não conseguia lidar com aquilo, pronto, bazou. E depois veio o

David Pereira Bastos substitui-lo. Foi aqui que eu conheci o David, fizemos o “Romeu e Julieta”, foi incrível. O processo criativo porque trabalhei muito voz, muito corpo e houve uma cena que o João fez connosco que foi termos o guião de texto que não está fechado ou seja nós tínhamos diálogos entre o Romeu e a Julieta que eram cenas tradicionais teatrais tipo “ah romeu não olhes para mim”; “Julieta eu quero-te” pronto, pergunta resposta, mas depois tínhamos zonas de narração, o João reescreveu aquilo tudo, tínhamos zonas de narradores em que o João escrevia uma série de textos baseados nas nossas improvisações. Agarrámos na questão do amor ser uma espécie de droga, tu ficas doido ficas apaixonado, ficas doente, não queres comer e queres fugir, só pensas naquela pessoa, uma espécie de transe de reviver o Woodstock um bocado, fomos buscar o Jimmy Hendrix o Jim Morrison, mais uma série de referências às drogas e não sei quê, a toda essa onda, então o João criou connosco uma coisa que eram os narradores em aberto, ou seja nós ensaiávamos aquilo e tínhamos pontes ou ideias que tínhamos que passar, tínhamos que contar uma parte da história que o narrador tinha que passar ao público, mas todos os dias nos era oferecida a possibilidade de...era um texto decorado que não estava decorado, eu não sei bem como explicar isto, nós treinávamos o não decorar, pronto.

Depois do romeu e Julieta fizemos as barcas. Foi horrível,

DAVID PEREIRA BASTOS: Foi Brutal.

SR: Foi horrível, para mim, pior espectáculo do João Garcia Miguel, de sempre e pior processo criativo. Pelo meio ainda fizemos o Ginjal, mas fizemos no País de Gales, tudo em inglês, isso foi fixe. Isso aliás foi logo a seguir ao banqueiro, não sei, já não me lembro bem das datas. As barcas, para já eram Gil Vicente, que era um problema, depois era uma equipa díspar em vários sentidos (risos), do ponto de vista humano o processo criativo foi difícil, o João também esteve muito ausente porque ele, estava a fazer umas coisas no País de Gales com o Rui Gato, uns workshops, umas coisas de mapping. Então ele esteve ausente muito tempo, ficámos alguns ensaios sozinhos o que não facilitou, acho eu. Desde actores zangados uns com os outros, foi a primeira vez na minha vida que eu não queria ir ensaiar, não queria ir trabalhar, foi a primeira vez que isso me aconteceu, a única acho eu. Depois uma das atrizes que estava connosco levou com uma tábua por causa de um bailarino que fez lá um movimento mal, todos nós queremos acreditar que não foi de má fé, o que acontece é que ela sai a meio do espectáculo, ela leva com a tábua, fica muito assustada e diz “para

mim o espectáculo acabou” pronto isso foi a grande tragédia das barcas. Ela bazou de facto para o Brasil, já não fez nenhum espectáculo connosco, nós substituímos a Joana mas ainda fizemos uma digressão pelo Brasil, mas mais ou menos o espectáculo estava condenado, acho eu.

Depois das barcas, “Lilith” com texto do Francisco Luís Parreira e dois actores gregos, foi muito fixe e o David, os gregos vieram para Portugal, ficaram a viver no Carvalhal, onde nós ensaiávamos na altura (risos), os gregos eram incríveis, o cenário era incrível, mas era uma peça muito bonita, mas daquelas peças que tu sabes que não vais conseguir vender, acho eu, era tudo tão espectacular, tínhamos uma floresta no palco, não era possível vender, os gregos era difícil de virem, foi na altura que houve a crise na Grécia, que estavam mesmo mal. Isto foi no S.Luiz.

Depois houve uma crise na companhia o João despediu toda a gente, fiquei eu e ele quase, e pouco mais, e nós íamos fazer acho que era o “Yerma”. Era o “Yerma”, eu o Borges e o Lulas. Passámos algum tempo a dar workshops, fomos a Faro, fizemos o “Open Hamlet” com o teatro de Faro, Associação Ar Quente, pronto pelo meio fazíamos formação ou fazíamos performance ou festivais de teatro de rua, ou coisas em galerias, pronto fazíamos assim umas coisas íamos conhecendo mais gente.

Yerma, residência artística em Marselha, com os franceses, tudo do bom, impecável. O Yerma foi bom, foi duro, mas foi fixe, nós ficámos numa casa onde tinhas, tipo um prédio social, onde tinhas várias mulheres no andar de baixo, que tinham sido abusadas, que eram malucas, que eram antigas prostitutas, antigas agarradas ao “cavalo”, uma série de mulheres com problemas sociais e psíquicos e estavam ali reunidas em recuperação, tipo era uma obra social e o nosso projecto deveria de alguma maneira ligar-se a elas. Então os ensaios do Yerma eram: nós estávamos nesse prédio com elas, não com elas, noutra casa, e no andar de baixo fazíamos de manhã, formação e encontros com elas e leituras do Yerma e à tarde íamos para os *bernardines*, ensaiar para o teatro pronto. Esse processo foi complicado, o Miguel Borges estava meio maluco e muito resistente, mas depois começou a fazer jogging e a cena com as mulheres foi incrível, porque havia uma delas que era gorda e achava que era a Yerma, ela dizia coisas inacreditáveis, a história do Yerma é a mulher que não consegue ter filhos, mata o marido etc... e ela dizia “eu percebo a Yerma, porque eu também vejo o meu filho, todos os dias a aparecer na minha cama e eu sinto que ele vem eu sinto que

ele quer vir, eu vejo a minha barriga, toca na minha barriga”, ela dizia este tipo de coisas estás a ver? Era maluca, mas era incrível porque entrava no nosso delírio. (risos)

Essa experiência foi muito fixe, com elas, até havia uma delas que fazia um excerto final na peça, que era a Manuela, cantava uma canção no fim do espectáculo porque fizemos lá uma antestreia em Marselha. Havia uma actriz francesa, que não correu também muito bem, porque os franceses eram um bocado diferentes de nós nalgumas coisas e a actriz tinha alguma dificuldade em estar connosco nos ensaios, o Miguel também era uma grande besta, muito mais que eu, outra categoria de besta, e ela teve alguma dificuldade em enquadrar-se e nós ensaiávamos lá, fazíamos lá uma antestreia para o festival e a seguir vínhamos para Portugal terminar o processo criativo, então o que aconteceu foi nós fizemos lá a cena, ela já está um bocado a não perceber “as improvisações, mas é para quê, o que é que o Miguel está a fazer, não percebo a Sara, mas o texto quando é que vais fechar e os cortes e a guitarra aqui porquê” pronto ela estava com umas resistências. Nós fizemos a antestreia e claro, os franceses detestaram. Nós preparámos uma cena aquilo não está nada pronto, o João no dia da antestreia diz vou mudar a peça toda, mudou a peça toda no dia da apresentação, horrível, fazemos aquilo, para nós até corre bastante bem, a actriz francesa fica um bocado triste, porque aquilo, também estava no meio dos seus e aquilo não foi propriamente uma coisa “à la” francesa, quando estamos a vir para Portugal a actriz diz que já não quer vir, tínhamos duas semanas para apresentar em Guimarães. Eu e o Miguel fizemos com o João aquilo em 15 dias, e pronto. Depois o Yerma rodou muito, com substitutos para o Miguel que foi fazer outras coisas, tivemos o David, o Frederico Barata também. Já fiz alguns espectáculos, agora pensando nisso...(risos).

A “Mãe Coragem”, não falei da “Mãe Coragem”, também fiz a “Mãe Coragem” no CCB, essa eu fazia de muda. Isto confunde as datas, a “Mãe coragem” acho que foi bastante antes do “Yerma” atenção. Mas a “Mãe coragem”, o que foi mais complicado foi o processo criativo com o João, para já eu não falava o que foi um problema, eu era muito nova e era só grandes actores, a Custódia Gallego, Nuno Moreira, Paula Diogo e o Tonán Quito e eu tipo grande naba, tive que correr muito e o João fez uma coisa horrível, passou, sem exagerar, um mês e meio sem dizer nada, mas nada, nada mesmo, não estás bem a perceber. Nós ensaiávamos, três horas de ensaio, e no fim o João já a Custódia a chorar “mas tu não dizes nada, nem que sim” e ele “não tenho nada para dizer”. Um mês e meio assim, muito complicado.

E: O que vi a nível processual partiu muito da fisicalidade e de uma disponibilidade vossa enquanto intérpretes em relação com o tempo e espaço. Que teóricos e metodologias trazem para a conversa a nível do vosso trabalho prático?

DPB: Eu acho que trabalhar com o João a metodologia principal é a do João, sendo que tanto eu como a Sara quando fazemos a Medeia já temos uma experiência alargada a trabalhar com ele e portanto já sabemos o que é que o João procura, o que é que lhe interessa, o que é que não lhe interessa. Eu tenho uma coisa que eu digo acerca do João que é o João não deixa estar ninguém a representar sem estar em movimento. É muito raro. Só me aconteceu uma vez, no Lilith, que eu fazia uma narração, em que estava de pé parado, apesar de estar despido da cintura para baixo.

Depois tem a ver com a bagagem de cada um.

E: Como disseste vocês já trabalharam bastante com o João, portanto há um entendimento, uma linguagem comum que se criou e que se sente. O que gostava de te perguntar então é para alguém que ainda não está dentro desse universo como o descreverias?

DPB: Acho que o João procura uma espécie de voz performativa total. Apesar disto não ser assim uma descrição muito específica, quando digo total, ela passa por uma expressividade muito rasgada e extremada quer a nível vocal, a nível físico e a nível emocional. Se bem que eu o nível emocional e o interior ele vem por arrasto do nível físico e do nível vocal que é físico também. Acho que o João vem de um período da história do teatro lisboeta muito especial e particularmente criativo e produtivo e inovador em Portugal. É a geração mais ou menos do João e é o Olho que faz muito isso de trazer a performance para o meio teatral português. E em que o actor deixa de ser visto como aquela máquina que debita texto e que se desloca em palco de marcação em marcação e passa a ser uma máquina expressiva e em que começa a haver pontos de contacto entre o actor e o bailarino, começa a dar uma importância muito grande à expressão corporal, mas nem tudo vale e nem tudo convence, eu costumo dizer que o João precisa de actores a trabalhar com ele que estejam bastante esclarecidos em relação a eles próprios, a eles próprios enquanto artistas actores. Acho que por exemplo a minha experiência na Escola Superior de Teatro e Cinema e o meu trabalho com o meu professor de corpo Jean Paul Bucchieri, foi determinante na adaptação que me foi possível fazer ao trabalho do João. Eu tive o Jean Paul dois anos como professor, no

primeiro e no segundo ano. E isso fez de mim um actor bem mais preparado para trabalhar com o João. Eu identifico muito o João com o Artaud, a nível do que ele procura, mais até do que o Grotowski, apesar de serem artistas e teorizadores da arte teatral em si que eu não conheço extensivamente, mas o João para além desta questão da expressividade física ele procura de facto uma dimensão diferente nos performers e uma dimensão que os transporte para um patamar qualquer que transcende o físico e que tem a ver com esta coisa de tu utilizares a expressividade física como uma porta para transcender o físico. E acho que quando vais trabalhar com o João as coisas funcionam melhor quando os próprios actores também têm essa aspiração que é de chegares a um nível qualquer que é mágico que é espiritual, seja o que for.

E: Mas dirias mais do que procurar o limite pelo limite através da extenuação física é de facto como tu descreveste trabalhar um outro patamar a partir do físico?

DPB: Não acho que seja trabalhar um outro patamar, acho que é trabalhar sobre o físico para chegar a um outro patamar qualquer que é artístico, que não é místico, é artístico. É óbvio que tu tens de te saber, o actor tem que ter uma intuição e tem que ter uma inteligência e uma alimenta-se à outra. Ou seja o David que tu viste a trabalhar na Medeia, não foi o David que chegou cá pela primeira vez quando foi o Romeu e Julieta, e aquilo que eu assisti durante os processos em que participei, da parte dos actores que vi chegar pela primeira vez, há sempre esta dificuldade, acho que não é fácil trabalhar com o João, acho que não é fácil perceber o trabalho dele, perceber o que é que ele está à procura.

SR: Mesmo que sejas muito disponível fisicamente. Porque isso acontece até com os melhores acrobatas.

DPB: Sim, por exemplo, há muitos actores que não se dão bem a trabalhar com o João e acho que o João tem uma procura que ela é artística e ela é também meio espiritual, quando tu falas da questão do actor santo, há uma dimensão qualquer não sei qual a melhor palavra, mas é meio ascética, mas em vez de ser pela meditação e pelo recolhimento é pelo grito, pelo grito total, mas não basta gritar, não basta abanares-te, tens de ir à procura de coisas específicas. Eu acho que os actores precisam de duas coisas que são um bocado, isto pode ser paradoxal, mas os actores precisam de crer, totalmente na pessoa que os está a dirigir, precisam de acreditar e precisam de acreditar ao ponto de se porem totalmente nas mãos e de se darem totalmente, pode não ser à

peessoa que os está a dirigir, mas darem-se totalmente no palco face à pessoa que os está a dirigir. E ao mesmo tempo também têm que ter uma autonomia muito grande e uma independência e um livre arbítrio autónomo e independente em relação à pessoa que os está a dirigir. É meio contraditório mas eu sinto isso. E com o João é muito engraçado porque eu também fui crescendo como actor, e nós falamos muito disso depois, eu trabalhei um ano com eles depois estive muitos anos afastado e depois voltei para repor o Romeu e Julieta e estava tudo completamente diferente quando fomos repor, tudo mesmo, estávamos todos diferentes e ou seja a Sara amadureceu como actriz, como mulher e eu também amadureci como actor e como homem, enquanto actores e pessoas e a nossa colaboração desde aí, desde há um ano e pouco para cá tem sido muito generosa reciprocamente.

Em relação à bagagem que eu trago e que eu uso, uso-a, trago-a indiscriminadamente para cada trabalho que eu faço que é a minha formação e as minhas referências. Que é uma apetência anterior à minha formação teatral e um gosto pelas letras, pelo texto, pelo tratamento do texto, uma primeira formação em técnica da máscara que foi a primeira técnica que eu aprendi e que nunca deixo de utilizar. E a experiência na escola, de facto o trabalho com os professores da disciplina de corpo com o Jean Paul e o Lucca Apprea, os dois italianos, foi absolutamente determinante. E depois à medida que tu vais trabalhando, que é uma coisa muito importante no trabalho de actor e em qualquer trabalho, à medida que tu vais continuando a trabalhar e vais acumulando trabalho a seguir a trabalho e sobretudo no meio laboral em que nós nos encontramos isso vai-te dando confiança, o facto de continuares a trabalhar e continuares a ser chamado para trabalhar vai-te conferindo uma confiança e uma segurança em ti que é uma coisa que tu não tens quando comesas a trabalhar e isso é uma coisa muito, é uma experiência muito generosa de se viver, porque quando tu comesas a carreira és todo ambição e crença (risos) e dependendo das pessoas, e há uma validação que vai acontecendo à medida que tu vais acumulando experiências e que é muito bom tu usares, não só a validação mas também os elementos técnicos da experiência em si.

E: Há uma forte componente de trabalho espacial que vai desenhando a cena e edificando ambientes e lugares, ou não lugares. Como relacionam isso com a formação em artes plásticas do João e na vossa experiência? A correlação de dois mundos para a criação performativa sob o olhar plástico.

SR: Não sei se é plástico. Às vezes é plástico, às vezes é cego, às vezes é conservador, esse olhar não é só plástico. Ou seja, sim ele vem das artes plásticas mas eu não acho que isso esteja tão mais nas peças assim. Quando ele era mais novo era bastante mais visível que aquilo era performance plástica. Agora eu acho que ele até se tem vindo a afastar disso, tem vindo a ir para o vazio, para uma coisa muito mais longínqua dessa lógica. Vejo muito mais esse lado das artes plásticas às vezes nos processos criativos, nas conversas que temos à parte, ou na forma como ele está no processo criativo, ou seja, às vezes, ele passa processos inteiros em vez de estar a olhar para o computador, faz milhões de desenhos, e a seguir aquilo desemboca numa exposição ou faz sessões fotográficas, era uma coisa que nós fazíamos, sessões fotográficas com plantas, com rochas que ele esculpiu. Vejo isso muito mais no processo criativo, na forma como ele está, na forma como ele pré-pensa a peça, por exemplo muitas vezes acontecia, antes de começarmos uma criação nova íamos de férias por exemplo e havia uma espécie de momento preparatório da peça em que se decidia quem é que são os actores, de que é que fala o texto, neste espectáculo gostávamos de falar disto ou daquilo e fazíamos isso a pintar. Passávamos horas a pintar, a desenhar, a escrever e a conversar. Aí se calhar o Tiago Rodrigues não pensa assim as peças, não sei. Aí é um artista plástico muitas vezes. Porque eu acho que o João quando volta a essa zona ele fica muito violento, ou seja o João quando fica muitos dias a pintar fica uma espécie de criança mal comportada, tem coisas encantadoras, mas tem um lado muito agressivo, sarcástico, uma agressividade dura, pronto. Nesses momentos, antes início de criação e durante o processo de ensaios acho que está mais visível o artista plástico, na verdade depois em palco ele limpa tudo, ele tira tudo. Acho que ele tem prazer em por luzes bonitos, figurinos, mas na verdade ele pede aos actores que façam o resto, ele tem vindo a limpar, limpar, limpar, acho eu.

DPB: Eu por acaso acho que, por exemplo, aquilo que eu estava a falar há bocado, acerca do trabalho físico dos actores, da performance física dos actores e aquilo que o João procura está muito ligado com uma visão que é completamente plástica. E acho que ele olha para o actor como, para além ou antes dessa dimensão sublime qualquer da capacidade que os actores têm, que o teatro e as artes de palco têm muito imediata de tocar no coração e na alma das pessoas, essa experiência que transcende a estética, mas a abordagem ela é estética percebes? E por exemplo às vezes tenho um bocado de dificuldade em olhar para o meu trabalho físico de corporalidade dessa forma

e tem a ver com a minha formação. Mas eu sinto muito que o João olha para o actor como uma massa visual, uma mancha visual que está naquele espaço tridimensional daquele espaço do palco. Eu a trabalhar como actor se calhar é uma área que não domino e com a qual preciso de me sentir mais à vontade e de explorar, mas acho que essa é uma ferramenta muito importante se bem que é uma, apenas uma das camadas e ela só por si é um bocado estanque, na minha opinião – a forma. A forma é muito importante, mas para mim não pode ser um fim, mas com o João existe isso. E depois toda a criação do espaço cénico, do espaço visual.

E: O que eu senti não é propriamente a arte plástica ou a estética como finalidade mas como observadora, só deste processo que tive oportunidade de acompanhar, é uma vontade em tornar tridimensional e desenhar as linhas a partir de vocês actores, os vossos movimentos que à partida pareciam aleatórios que se vão repetindo, como se estivesse a riscar em cima da mesma linha vezes sem conta. Isto talvez muito influenciada pelo João ter colocado as linhas.

SR: Mas a questão é, isso não é uma questão, acho eu, não é uma questão de encenação. Ele é assim, ele pensa assim, ele escreve assim, ele vai às compras assim, ele é isso. É a maneira de estar, de se ligar com as coisas, por isso é que é estranho para mim defini-lo como um encenador plástico, não sei se é esse o nome. Ele é assim, com as coisas, com as pessoas, com as relações humanas, com os objectos, com o escrever, com o pensar, com o sentir.

DPB: Eu acho que o teatro e as artes cénicas dão ao João uma possibilidade de fazer uma coisa que é uma continuação de uma visão plástica dele, do trabalho dele enquanto artista sendo que ele é artista plástico também. Porque tu no palco tens a questão do espaço, da tridimensionalidade, e tens a questão do tempo e tu na pintura não dá para jogar com isso, a não ser que ele se dedicasse ao cinema de animação. Mas eu acho que existe essa acepção.

E: Relativamente à Medeia, como é que foi para ti, Sara fazer a Medeia sendo mulher e tu David sendo homem?

DPB: Eu gostei muito de fazer o Jasão, para já acho o texto do Parreira absolutamente fantástico, é genial. E o texto do Parreira é uma pós-medeia, é uma digressão como ele próprio dizia no prólogo que foi omitido na nossa versão, uma digressão sobre a Medeia, sobre as personagens, sobre a dimensão interior das

personagens. Eu gostei muito da cena do Jasão e da Medeia, porque nessa cena tu sentes que a pessoa que escreveu aquilo sabe o que é que implicam as relações entre os casais e as relações com os seus fins. E ela era extremamente humana na medida em que as personagens eram completamente falíveis, e então isso foi muito divertido. Porque há um equívoco relativamente às personagens masculinas que é tu pensares que o vilão é o Creonte, mas o vilão é o Jasão, sobretudo nesta versão do texto. E isso foi muito divertido eu poder fazer de vilão. E foi muito divertido porque os actores normalmente têm uma tendência natural que é de se identificarem e quererem defender a personagem e eu desta vez, acho que foi a primeira vez que tive gozo em fazer precisamente o contrário. Acho que um homem com dois dedos de testa, que não acontece sempre, quando ao observar, se o fizer, o seu comportamento numa relação, só posso falar pelos homens, não sei como é com as mulheres, mais cedo ou mais tarde ele vai-se confrontar-se e deparar-se com a sua infantilidade, todos os seus defeitos e os homens têm o síndrome do herói e o Jasão foi um herói e depois chegou a Corinto. Uma coisa que eu adorava, o sentimento de que tens de continuar a provar qualquer coisa e eu gosto muito dessa teorização acerca da figura masculina e a maneira como o ego influi naquilo que se caracteriza o que é o espírito masculino.

SR: A Medeia teve uma coisa, para já que se calhar só há pouco tempo é que começo a aceitar que é mesmo determinante que é as pessoas com quem tu fazes a coisa. Isso determina mesmo acho eu aquilo que tu vais fazer. E acho que tivemos sorte, acho que correu mesmo bem, acho que isso foi meio caminho andado para o processo criativo ser fixe, ser mesmo fixe, dentro de toda a dureza que é. Depois, sobre fazer a Medeia, ainda não pensei muito sobre isso, ainda não fiz aquela coisa de ver de fora, mas a medeia foi difícil, eu faço esta coisa que o David diz, muitas vezes, não sei se é simpatizar com a personagem, mas eu baralho as coisas, eu começo a fazer teatro em casa. Se eu fosse esta gaja onde é que me doía, começo a forçar isso, a imaginar, a sentir-me naquela posição para dizer aquelas coisas, em que zona é que tenho de estar. Isso é uma coisa que às vezes é divertida às vezes é dolorosa. A Medeia em especial foi um bocado complicado porque eu não tive que forçar muita coisa, então houve montes de sombras que se levantaram de uma maneira absurda, coisas até que eu já não me lembrava e o que é óptimo é que na verdade a Medeia acaba por fazer uma coisa que toda a gente na verdade sonha ter coragem que é levantar a voz e ir com a dela até ao fim mesmo que isso custe matar os outros, ela leva mesmo isso a um limite por isso ela

é mesmo uma espécie de heroína, algo que eu sempre quis ser mas que na verdade tu não tens coragem. E pronto. Por isso é que ela é uma deusa e eu não e tu também não (risos), pronto mas, estas sombras são semelhantes sim, mas depois o percurso dela, ela ter feito o que fez, isso é uma alegria imensa, poder fingir que eu fiz aquilo, porque na verdade esse fim da história dela, põe-me em confronto com o quão medíocre sou.

Fisicamente não é a peça mais complicada, mas emocionalmente é, sem dúvida, talvez me atreva a dizer a mais difícil para mim.

E: A literatura ocidental foca-se sempre muito em binómios, acham que a Medeia vem questionar isso? Quer a nível de personagens e no tema? Acham que fala de amor?

SR: Acho que não há vilões na verdade. Quer dizer o Jasão é um vilão, o Creonte é um palhaço, mas ela cometeu muitos erros. Eu não sei bem, mas sinto que seja uma necessidade qualquer de corromperes a tua própria natureza, mas há um limite para isso, agora não acho que seja o bom ou o mau, todos foram a dado momento, por isso talvez seja uma metáfora perfeita para a história do mundo porque a culpa não é só de um ou só de outro. Aí sim fala de amor, fala de relações humanas, amor entre homem e mulher.

DPB: Por acaso acho que o Parreira é particularmente cruel com as personagens masculinas, intimamente acho que quase que sinto uma espécie de redenção masculina por parte do autor através da maneira cruel como ele retrata as personagens masculinas. Muito mais do que no Eurípides, porque o Jasão do Eurípides está sempre a pedir à Medeia para ela compreender que aquilo é uma decisão política e o Jasão do Parreira não faz isso. É buçal. Sinto muito o texto como se o Parreira buscasse a verdade humana a verdade emocional das motivações daquelas personagens e ele tenta humanizá-las ao máximo e à luz da sua contemporaneidade naturalmente e acho que está certo. Acho que o Creonte é apresentado de uma forma muito mais ambivalente do que o Jasão, que é apresentado como um condenado e não de uma forma descabida. Em relação à Medeia, eu gosto muito desta história, a tragédia grega é moralista e hoje em dia o moralismo é uma espécie de bicho mau da arte e da literatura porque de facto a intenção moralista tem uma certa perfídia, mas este moralismo clássico às vezes é bem menos moralista do que o moralismo moderno, bem mais humano e bem menos categórico, moralismo por observação mais do que por doutrina. A Medeia é uma coisa

absolutamente essencial, um assunto absolutamente essencial. A questão da igualdade de direitos entre géneros, e não só, a igualdade de direitos ponto.

E: Em que vos influencia como actores o período de residência, mudança de espaço de ares?

DPB: Para já foi nos Açores que é um sítio lindo.

SR: Nos Açores foi bom sim, porque ficámos mais juntos, mais focados, não trabalhámos mais necessariamente, mas acabámos por trabalhar mais. Estávamos cá em modo telégrafo com muitos ruídos à volta e lá para já era contagem decrescente, saís antes da estreia e são os últimos dias, mas ficámos mais juntos. Isso foi bom. Não trabalhámos horas intensas arduamente como aqui, fomos ver as montanhas, fomos buscar outras coisas acho eu, cada um fez os seus desenhos, os seus filmes. Depois trabalhámos coisas minuciosas, trabalhámos em detalhe, foi uma coisa que aqui não aconteceu muito, coisas específicas, menos força, mais cirurgia e mais amor, no geral foi isso.

DPB: Foi isso. Na realidade em termos quantitativos trabalhámos menos, mas essa coisa que as residências trazem que é a concentração de repente, estamos num sítio, todos juntos, eu a Sara e o Mário ficámos na mesma casa...

SR: Sim, jantas com o escritor, vês o escritor feliz, fazes-lhe perguntas, falávamos muito foi bom.

DPB: Sim o Parreira assistiu a montes de ensaios, deu opiniões, mas teve essa coisa, eu a Sara e o Mário estávamos muito juntos, estávamos na mesma casa, partilhávamos o mesmo carro e criou-se uma relação pessoal muito mais próxima e muito bonita na realidade. Depois tens a questão de haver uma simulação do momento da estreia, teres uma antestreia, teres de apresentar, na realidade eu pensava que ia ser um ensaio aberto, mas era uma antestreia, mas foi um espectáculo na verdade. O que aconteceu foi que na realidade não trabalhas menos por estares menos tempo a trabalhar e há momentos em que precisas de tirar a mão do teclado para deixares a coisa organizar-se nem que seja na tua forma de olhar para ela.

E: Sara, nas formações que orientas quais são as questões que tentas levantar aos intérpretes que estão contigo?

SR: Nas formações que eu oriento? Como te desorientar. Não sei, sou péssima a dar formações, sou péssima a transmitir conhecimento. Não sei se sou péssima, mas ainda não sinto que eu tenho coisas para vos ensinar. Sinto que faço umas coisas que há pessoas que têm interesse em entender isso que eu faço, mas muitas vezes esse interesse das pessoas não é pelo que eu faço, é um interesse ou um desejo em quererem ser como eu. E o ser como eu nem sequer sou eu, é uma ilusão sobre o que elas acham que eu sou, ou uma coisa qualquer que elas imaginam ou deliram sobre isso. Então essa é a primeira coisa que eu tento desfazer, que é eu sei algumas coisas, posso-te passar informações mas a primeira coisa que deves tentar entender é o que é que tu queres, o que é que tu és e que preferência seja melhor do que eu. O que tento nas formações é que sejam experiências extraordinárias tanto para mim como para as pessoas que estão comigo. Quando for mais velha talvez eu seja mais sábia e melhor a fazer isso e teorias mais elaboradas, mas neste momento tento que seja uma boa experiência, só isso. E tento aprender com as pessoas e aprendo quase sempre. E tento que saiam dali preenchidas e felizes, pronto felizes.

E: Como descreves o Baile do Engate?

SR: O Baile do Engate é uma espécie de delírio constante. Tipo alimentar cães raivosos. Tens de fazer uma programação para menores de três anos, uma coisa assim, manter dentro dos limites, que nunca se repita. É um delírio, foi um êxtase, uma coisa que reúne coisas antigas que o João fazia, nos workshops, coisas que nós já tentámos fazer, mas depois é muito exasperante também, e muito cansativo.

ANEXO III – Texto escrito pela mestrandia Laura Silva após ensaio de *Medeia*. Utilizado no espectáculo criado pela mesma e Ana Lopes, *Saturnais* (2018)

Cheira a Primavera. E Jasão continua a ter traído Medeia. E Medeia continua a ter matado os filhos deles. Não os dela. Não os dele. Mas os deles. De vez em quando o cheiro contamina-se pelo odor a ferro. É sangue que lhe mancha as mãos. Odor ou talvez aroma, porque tudo o que é bom é mau também. É cabelo que segura. É ao cabelo que se agarra. Mas cheira a ele. E o cheiro é pior que uma mancha porque se invoca pela memória, bem como a sensação e a promessa. Como se pode ser tão inconsequente ao ponto de prometer o que quer que seja? Que animal tão irresponsável o que promete. Tão egoísta. Se promete, se precisa de pronunciar o indizível é somente para se autoconvencer. Esquecendo-se que ao mesmo tempo que apazigua o seu espírito mesquinho, deixa um outro animal, uma presa inofensiva na curva vertiginosa prestes a pisar a armadilha. “Prometo que nunca serás caçado”. Mais uma vez sangue jorra e o ferro mina o ar, cheiras a Primavera sozinho e lambes a pata ferida. Mas a tua saliva está contaminada pelos antigos beijos, se ardesse curava, mas não sentes nada. E quando te cansas de lambe adormeces. E sonhas com a promessa “Prometo que nunca serás caçado”.

E revives ciclo de sono após ciclo de sono a promessa. Para nos interlúdios acordares ensopado na humidade da tua própria saliva contaminada. E a outra saliva que tu contaminaste já está a contaminar outra com a tua contaminação. Passam nove meses desde o último beijo e quando lambes a ferida já arde, está a sarar. Dá-me só mais um beijo. Dá-me um beijo de 9 em 9 meses até ao fim da minha vida. Promete. Sua criatura inconsequente. Promete.

Cheira a Primavera. E já não acreditas em promessas. Tornaste-te num céptico.

Mas o corpo não esquece. E Jasão continua a ter traído Medeia. E Medeia continua a ter matado os filhos deles.

A traição primordial. Onde os alicerces da outra face do amor estão fundados. Como ousar amar depois disto. Porquê arriscar perante tal exemplo? Porque é que connosco vai ser diferente? Novamente, que criaturas tão inconsequentes e cheias de si. Porquê correr o risco de eu ser Medeia? Porque eu posso sê-la. Ou ser Jasão. Não. Eu nunca seria Jasão. Porque sou mulher. E a vida não são Marias e Manéis, são Jasões e Medeias. Estou a brincar. Era só Jasão...

ANEXO IV – Programação das duas edições do Baile do Engate

EDIÇÃO 21/10/2017	EDIÇÃO 11/11/2017
<p>22h30 ::: The Incredible Padrada BoyzGang + O Disco Bailarico do Robalo + Danças Colectivas Casa Coração</p> <p>23h00 ::: "The Black Swan" com Vanity Redfire</p> <p>23h30 ::: Leo Middea Act</p> <p>00h00 ::: "Life on Mars" com Fräulein Flauschig</p> <p>00h30 ::: "What do you mean?" com Hugo Correia</p> <p>00h45 ::: Candidato Vieira Act</p> <p>01h00 ::: "Welcome to the Jungle" com Fraulein Flauschig</p> <p>01h30 ::: Los Negros Flash Act</p> <p>02h00::: Nação Vira Lata (Banda) + CHUVA DE NEVE</p> <p>03h00 ::: Guerrilha Sound System + Percussões Convidadas!</p> <p>Longa Duração:</p> <p>Entre as 02h00 e as 03h30 - "Human Garden" com Marta Caeiro</p>	<p>::: 22h30 :::</p> <p>The Incredible Padrada Boyzgang SoundSystem + Danças Colectivas com Grupo Crew</p> <p>::: 23h00 :::</p> <p>"Mr. PinStrip Suit Swing" com Cabaresque Divine</p> <p>::: 23h30 :::</p> <p>"Vaudeville FreakShow" com Miss Hurricane Le Noir</p> <p>::: 24h00 :::</p> <p>"The Outsider" com Louise L'amour</p> <p>::: 24h30 :::</p> <p>"O Buraco" com La Negra + Ricardo Martins</p> <p>::: 01h00 :::</p> <p>"Vintage Exotica" com Veronique Divine</p> <p>::: 01h30 :::</p> <p>Trio Alcatifa (Banda)</p> <p>::: 02h30 ::: PAINT FIGHT</p> <p>02h00 ::: Artista a Anunciar</p> <p>LONGA DURAÇÃO</p> <p>* Body Fruits and Body Sugar</p> <p>* Drink and Draw Run</p>

ANEXO V – DOSSIER DO ESPECTÁCULO MEDEIA



MEDEIA

Companhia João Garcia Miguel

JGM.



Medeia (2018)

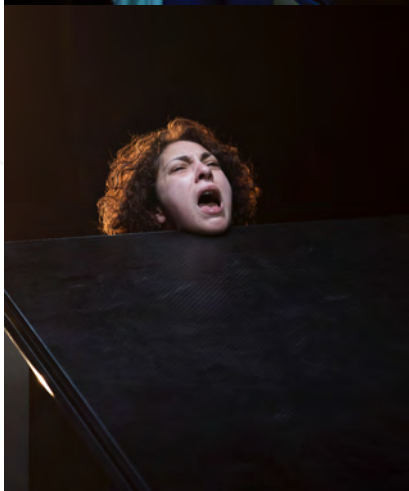
PROJETO COMPANHIA JOÃO GARCIA MIGUEL E TEATRO IBÉRICO

Estreia 22 de Fevereiro no Teatro Ibérico Lisboa / Criação 1

“Acordo com frequência à noite com
suores frios a pensar que me tornei
banal, que tudo na minha vida vai
bem demais para mim, que vou
morrer por debaixo de um cobertor
grosso, que deixei de ser um
inovador.”

Vsevolod Meyerhold, 1937

JGM.



JGM.



Uma primeira ideia que se destaca desta peça é a sua relação entre o passado e o futuro. Esta obra mantém uma atualidade e pertinência que permite refletir sobre a diminuição do poder simbólico no mundo contemporâneo. O texto de Eurípides levanta possibilidades de abordagens múltiplas. Propõe questões sobre o papel do feminino na redefinição do tecido político e social. Propõe questões sobre as transformações das relações interpessoais. Propõe questões

sobre a emigração e o estatuto de refugiado que, chegado a um mundo novo e diferente, tudo faz para se adaptar às regras e exigências que lhe são impostas com consequências, por vezes, inimagináveis. Por último, levanta uma questão central sobre os protagonistas da História e a vida dos indivíduos. São estes os pontos que nos irão conduzir na abordagem desta obra em busca das sombras que nos moldam o ser. Correndo contra o tempo, acreditamos estar a fazer um outro tempo.



MEDEIA (2018)

PROJETO COMPANHIA JOÃO GARCIA MIGUEL E TEATRO IBÉRICO

TEXTO ORIGINAL

Francisco Luís Parreira

DIREÇÃO, ESPAÇO CÉNICO E ADAPTAÇÃO

João Garcia Miguel

ELENCO

David Pereira Bastos e Sara Ribeiro

MÚSICA

Mário Laginha

FIGURINOS

Rute Alegria

DESENHO DE LUZ

João Garcia Miguel e João Chicó | Contrapeso

DIRETORA PRODUÇÃO EM PORTUGAL

Georgina Pires

RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Vesela Molovska

IMAGENS E PROMOÇÃO

Susana Chicó e Mariana Silva

IMAGEM E COMUNICAÇÃO

Joana Júdice

DIRETOR TÉCNICO

Roger Madureira

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Alcina Monteiro

JGM.



JOÃO GARCIA MIGUEL

Artista Performativo, Programador e Investigador
| Lisboa 1961 | As suas práticas artísticas caracterizam-se pelo experimentalismo performativo e a preocupação com o papel do artista enquanto investigador e interventor social. A criação, investigação e formação são a base permanente das suas atividades. Ministra aulas em universidades em Portugal e no estrangeiro. Escreve obras performativas e ensaios sobre o ato criativo e o corpo. Participa em seminários acerca da performance e do inconsciente. Expõe com regularidade. | Fundador dos coletivos: Canibalismo Cósmico, Galeria Zé dos Bois e OLHO – Grupo de Teatro. Em 2003 funda a Cia. JGM e abre em Lisboa, o “Espaço do Urso e dos Anjos” dedicado à formação e divulgação das artes performativas. Em 2008 é nomeado Diretor Artístico do Teatro–Cine de Torres Vedras. Em 2016 assume a direção da Associação Teatro Ibérico em Lisboa. É associado do centro internacional de formação avançada Actor’s Center em Itália e membro associado do IETM — Informal European Theatre Meeting.

É Doutorado pela FBAUL em 2017 PERFORMANCE CORPO E INCONSCIENTE. Em 2008 recebe Prémio FAD Sebastià Gasch em Espanha. Em 2014 recebe prémio para a melhor encenação teatral com o espetáculo Yerma de Federico Garcia Lorca pela SPA – Sociedade Portuguesa de Autores.

COMPANHIA JOÃO GARCIA MIGUEL (CIA-JGM)

Fundada há 16 anos, em 2002, a Companhia João Garcia Miguel é uma companhia de criação artística contemporânea que pesquisa o desenvolvimento artístico e criativo em artes performativas, exploradas no teatro. No percurso da companhia, a busca de uma diferença, uma singularidade, acompanham cada nova criação. As suas criações foram por várias vezes distinguidas e premiadas, sendo a mais recente em 2014 com o Prémio SPA para o Melhor Espetáculo de Teatro, com a peça Yerma. A Cia JGM é uma estrutura financiada pelo Governo De Portugal; Secretário de Estado da Cultura; Direção Geral Das Artes.

JGM.



MÁRIO LAGINHA

Ao longo de mais de três décadas de carreira, Mário Laginha foi sendo habitualmente conotado com o domínio do jazz. No entanto, se é verdade que os primórdios do seu percurso têm um cunho predominantemente jazzístico – foi um dos fundadores do Sexteto de Jazz de Lisboa (1984), criou o Decateto Mário Laginha (1987) e lidera ainda hoje um trio com o seu nome –, o universo musical que construiu, nomeadamente com a cantora Maria João, é também um tributo às músicas que sempre o tocaram, começando pelo jazz, mas passando pelas sonoridades brasileiras, indianas e africanas, pela pop e pelo rock, sem esquecer as bases clássicas que presidiram à sua formação académica. Mário Laginha tem articulado uma forte personalidade musical com uma grande vontade de partilhar a sua arte com outros músicos e criadores. No final da década de oitenta estabeleceu uma parceria regular com o pianista Pedro Burmester. Esta dupla seria alargada a Bernardo Sasseti em 2007 no projeto 3Pianos. Até ao seu inesperado desaparecimento, Sasseti foi também um parceiro e cúmplice de Laginha em muitos

concertos. Com uma sólida formação clássica, Mário Laginha tem escrito para formações tão diversas como a Big Band da Rádio de Hamburgo, a Big Band de Frankfurt, a Orquestra Filarmónica de Hanôver, a Orquestra Metropolitana de Lisboa o Remix Ensemble, o Drumming Grupo de Percussão, ou a Orquestra Sinfónica do Porto. No palco ou em estúdio, tocou com músicos como Wolfgang Muthspiel, Trilok Gurtu, Gilberto Gil, Lenine, Armando Marçal, Ralph Towner, Manu Katché, Dino Saluzzi, Kai Eckhardt, Julian Argüelles, Steve Argüelles, Howard Johnson, ou Django Bates, entre outros. Além disso, Laginha compõe também para cinema e teatro. Com o trio partilhado com Bernardo Moreira e Alexandre Frazão, gravou, em 2012, o CD Mongrel, um trabalho que partiu de temas originais de Chopin, transformados pela linguagem pessoal de Laginha. No mesmo ano, foi lançado o CD Iridescente, com Maria João. No final de 2013, Mário Laginha e o seu Novo Trio, com o guitarrista Miguel Amaral e o contrabaixista Bernardo Moreira lançaram Terra Seca, um disco que desbrava novos caminhos para o jazz e para a música portuguesa.

JGM.



SARA RIBEIRO

Sara Ribeiro, filha de pai pintor e mãe coragem. O seu trabalho e vida caminham entre as artes performativas, a música e a poesia. Caminho que oscila sobre o risco, o caos e a magia do encontro com o público. Um caminho de procura do intérprete, sobre as suas múltiplas formas, conteúdos alquímicos e comunicantes, da realidade interior e do todo lá fora. Tem desenvolvido nos últimos 8 anos um intenso trabalho enquanto atriz e criadora multidisciplinar com a Companhia João Garcia Miguel. Recebe em 2013, ao lado de Miguel Borges, João Garcia Miguel e Cachupa Psicadélica, o prémio SPA de melhor peça do ano com o espectáculo "Yerma". Na últimos anos Sara Ribeiro tem pisado muitos dos importantes palcos em Portugal e vários teatros e festivais na Europa, América do Sul e

África, com destaque para as tours com a Cia JGM no Brasil e as recentes actuações em Angola. Paralelamente ao trabalho em teatro, Sara Ribeiro tem surgido nos mais diversos contextos enquanto cantora e performer, marcando públicos e a crítica especializada um pouco por todo o mundo. Formando em 2014 a banda LOS NEGROS (com membros de Criatura, Red Trio, Terrakota, Banda do Mar e Pás de Problème). Dos quase 10 anos de carreira destacam-se os encontros e trabalho com Fátima Miranda, Costódia Gallego, Alberto Lopes, Miguel Borges, Rui Gato, Hernani Faustino e Gil Dionísio com quem cria a escola CASA CORAÇÃO e a agência SENTIMIENTO FUERTE em conjunto com Alexandre Bernardo, Edgar Valente e Joana Guerra.

JGM.



DAVID PEREIRA BASTOS

Nasce em Lisboa, em 1978. Curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema. Como actor iniciou-se no CITAC, em Coimbra, onde recebeu formação e/ou foi encenado por Bruno Schiappa, Nuno Pino Custódio, João Grosso, Teresa Faria, Carlos Curto, entre outros. N' O Teatrão -

Teatro para a Infância de Coimbra, tem a sua primeira experiência profissional em O Rouxinol, encenado por José Caldas, onde é actor e músico de cena. Em Lisboa desde 2001, tem trabalhado sob a direcção de vários encenadores em diversos teatros, tais como a Casa Conveniente, Teatro Nacional D.

Maria II, Teatro do Bairro Alto (Teatro da Cornucópia), Casa da Comédia, Teatro Maria Matos,

Teatro S. Luiz, Teatro da Trindade, Teatro da Comuna, Culturgest, CCB, entre outros. Fora de Lisboa, no Centro Cultural Vila Flor e na Fábrica Asa em Guimarães, Teatro Nacional S. João e Rivoli -

Teatro Municipal do Porto - Teatro do Campo Alegre. Em digressões, representou um pouco por todo o país e fora de Portugal - em Espanha, França, Itália, Escócia, Alemanha, Rússia, Brasil, Angola.

Representou obras de Anton Tchêkhov, William Shakespeare, Bertolt Brecht, Thomas Bernard, Carlo Goldoni, Samuel Beckett, Georg Büchner, Sófocles, ou de autores portugueses contemporâneos como Francisco Luís Parreira, Margarida Fonseca Santos,

Luiz Fonseca ou Diogo Freitas do Amaral, sob a direcção de encenadores como Jorge Andrade, Mónica Calle, João Garcia Miguel, Gonçalo Amorim, Ana Luena, Jorge Silva Melo, Ricardo Aibéo, José Peixoto, João Brites, Claudio Hochman, Jorge Fraga

e representou espectáculos de mímica, máscara ou teatro físico sob a direcção de Filipe Crawford, Nuno Pino Custódio e Miguel Seabra. Workshops de formação de actor com João Mota, voz com João Grosso, Técnica da Máscara com Filipe Crawford e Nuno Pino Custódio e Butoh com Ko Murobushi. Participações pontuais em telenovelas e séries de televisão. Em cinema filmou com Pedro Pinho, Luís Filipe Rocha, João Salaviza, Manuel Pureza e João Constâncio e fez locução para filmes de Francisco Villalobos e Tiago Hespanha/ Luísa Homem.

Encenou em 2018 À Espera de Godot no Teatro Nacional D. Maria II, em 2012 ribalta, a partir de textos de Beckett, Shakespeare, Tchêkhov, Peter Handke, Thomas Bernard, para o TEUC (Coimbra), sangue, a partir de Titus Andronicus, de Shakespeare, no Teatro Maria Matos; para a Casa Conveniente: em 2011, Titus: Laboratório de sangue, a partir de ANATOMIA TITO FALL OF ROME - Um Comentário de Shakespeare, de Heiner Müller, em 2009 - porque é que não estás contente?, a partir d'A Gaivota de Tchêkhov e em 2007 "como só agora reparo", a partir de Gaspar, de Peter Handke.

3º Grau do Conservatório Nacional de Música, em Piano. Diplôme Supérieur d'Études Françaises Modernes de l'Alliance Française de Paris. Frequentou o curso de Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses e Franceses da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Praticou ginástica, natação, e basquetebol (federado) na Associação de Educação Física e Desportiva em Torres Vedras.

JGM.



CO-PRODUÇÃO

Companhia João Garcia Miguel | Teatro Ibérico | DGARTES | Governo de Portugal | Junta de Freguesia do Beato | CAA Arquipélago de São Miguel, Açores | Teatro Aveirense | Teatro-Cine de Torres Vedras | Teatro das Figuras de Faro | Cine Teatro António Lamoso de Santa Maria da Feira | Câmara Municipal de Coimbra – Convento de São Francisco | Teatro José Lúcio da Silva de Leiria

CONTACTOS

João Garcia Miguel garcia@joaogarciamiguel.com
Georgina Pires georgina@joaogarciamiguel.com

www.joaogarciamiguel.com
facebook.com/joaogarcia.miguel

JGM.